

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

6

JUNI 1959

POSTVERLAGSORT (zsh) MAINZ

ALTE MEISTER IN NEUEN AUSGABEN

Neuausgabe nach dem Urtext

ANTONIO VIVALDI

Concerto g-Moll

op. 12 Nr. 1

für Violine, Streichorchester und Cembalo (Klavier)

Herausgegeben von Walter Kolneder

Ed. Schott 4987

Orchester=Partitur (zugleich Cembalo= [Klavier=] Stimme) DM 7,50 · Solo=Violine DM 1,80
4 Orchesterstimmen je DM 1,20

Das bekannte Violin-Konzert Vivaldis liegt nun erstmals in einer Partitur-Ausgabe vor. Die ausgesetzte Generalbaßstimme ist der Partitur unterlegt, so daß der Dirigent nach alter Weise zugleich das Tasteninstrument spielen kann. Der Herausgeber, der durch umfangreiche Forschungen über Vivaldi für eine solche Ausgabe prädestiniert ist, hat sich an die originalen Vorlagen gehalten und bietet hier somit eine Urtext-Ausgabe. Eine stilgerechte, vom Musikalischen kommende Aussetzung des Generalbasses ist bei ihm selbstverständlich.

FRANCESCO GEMINIANI

Sonate d-Moll

op. 5 Nr. 2

für Violoncello und Basso continuo

Ed. Schott 10597 · DM 7,50

Sonate a-Moll

op. 5 Nr. 6

für Violoncello und Basso continuo

Ed. Schott 10598 · DM 6,—

Beide Sonaten wurden von Frank Merrick und Ivor James herausgegeben und bezeichnet. Mit ihrer Fülle wohlklingender Melodik bilden sie einen Höhepunkt barocker Musizierfreudigkeit. Die notwendigen Verzierungen sind in die Stimmen eingearbeitet, so daß diese Sonaten dem Spieler hinsichtlich der Aufführungspraxis wertvolle Kenntnisse vermitteln können. In einem nicht schweren, sehr locker gehaltenen Satz ist die Generalbaßstimme vorbildlich ausgearbeitet. Die Cellostimme erfordert sicheres Lagenspiel und große Beweglichkeit in der Kantilene.

In der Sammlung **ANTIQUA**

TOMASO ALBINONI

Drei Trio-Sonaten

op. I Nr. 10—12

für zwei Violinen und Basso continuo, Viola da Gamba (Violoncello) ad lib.

Herausgegeben von Walter Kolneder

Ed. Schott 4662 · DM 6,50

Die lebendige Kraft von Albinonis Instrumentalschaffen wird am besten daran deutlich, wie schnell sich die wenigen neu veröffentlichten Kompositionen des Venezianers einen festen Platz in der Haus- und Schulmusik erobern haben. Seine einfallsfreudige Melodik und effektvolle Klanglichkeit stellt ihn unmittelbar neben die großen Barockmeister Vivaldi, Corelli, Tartini usw. Das vorliegende op. 1 aus dem Jahre 1694, das schon zu Albinonis Lebzeiten große Verbreitung fand, zeigt ihn bereits auf dem Höhepunkt barocker Prachtentfaltung.

In der Reihe **CONCERTINO**

KARL STAMITZ

Orchester-Quartett C-Dur

für zwei Violinen, Viola und Violoncello

Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer

Ed. Schott 4960 · Partitur DM 3,50 · 4 Stimmen je DM —,90

Dieses Werk eines Zeitgenossen von Haydn und Mozart ist ein gutes Beispiel für den frühklassischen Stil der berühmten Mannheimer Schule. Die geschichtliche Entwicklung aus der Trio-Sonate ist noch klar zu erkennen und verbindet sich hier organisch mit den Ansätzen des klassisch-symphonischen Stils.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Heft 6 / 120. Jahrg.

Juni 1959

INHALT DES SECHSTEN HEFTES

HALLELUJA BILLY	315
HANS HOLLANDER: Henry Purcell — zum 300. Geburtstag	316
EVERETT HELM: Künstler-Kolonien in Amerika	319
WALTER SALMEN: Tischmusik im Mittelalter	323
ALWIN KRUMSCHEID: Tierkörper und Musikinstrument	326
DAS MUSIKLEBEN: Berlin: „Belsazar“ von G. F. Händel an der Städtischen Oper / Berlin: Programm der Philharmoniker-Konzerte 1959/60 / Düsseldorf: „Verlobung im Kloster“ von S. Prokofieff / Zürich: „Der Revisor“ und „Cinderella“ von S. Prokofieff / Basel: „Romeo und Julia“ von S. Prokofieff / Halle: Händel-Festspiele / Heidelberg: „Agripina“ von G. F. Händel / Bamberger Symphoniker unter P. Hindemith / Kassel: Louis-Spohr-Gedenktage / Essen: Jazz-Tage	328
Vorschau / Rückschau	336
BÜCHER UND NOTEN	341
DIE SCHALLPLATTE	345
MUSIKERZIEHUNG — MUSIKSTUDENT	349
VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E. V.	352
DIE SINGSCHULE	353

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste $\frac{1}{16}$ Seite = 20,— DM, $\frac{1}{4}$ Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerz- und Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA, 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Z U M 3 0 0 . G E B U R T S T A G V O N

HENRY PURCELL

ORCHESTERWERKE

The fairy Queen, Konzertsuite für Orchester mit Sopran-Solo (engl.) (Scherchen) · Suite aus »Dido und Aeneas« für Streichorchester (Scherchen) · Suite aus »King Arthur« für Streichorchester (Scherchen)

CHORWERKE

Cäcilien-Ode (1692) für sechs Soli, gemischten Chor und Orchester (dtsh., engl.) (Tippett-Bergmann) · Come ye sons of art (1694), Geburtstagsode für Queen Mary für drei Soli, gemischten Chor und Orchester (engl.) (Tippett-Bergmann) · My heart is in inditing (1685), Krönungsanthem für sechs Soli, achtstimmigen Chor, Streichorchester und Basso continuo (engl.) (Simkins) · Siehe, ich künd' euch große Freude, Weihnachtsanthem für Baß, gemischten Chor, Streichorchester und Cembalo (dtsh., engl.) (Just)

KAMMERMUSIK

Pavane und Chaconne für drei Violinen und Baß (Just) · Zwei Trio-Sonaten (g-Moll, B-Dur) (1683) für zwei Violinen und Basso continuo (David) · Die goldene Sonate für zwei Violinen und Basso continuo (Tippett-Bergmann)

INSTRUMENTALWERKE

Stücke für Klavier oder Cembalo (Hillemann) · Ouverture, Air und Jig für Klavier oder Cembalo (Daves) · Trumpet Voluntary für Orgel oder Klavier (Grace-Bramley) · Kleine Stücke für Sopran- und Altflöte · Chaconne im Kanon für zwei Altflöten und Klavier (Cembalo) (Bergmann) · Drei Symphonien für zwei Altflöten und Klavier (Cembalo) (Bergmann) · Neun Stücke für Sopran- und Altflöte, Tenorflöte ad lib. und Klavier (Cembalo) (Salkeld) · Purcell-Album für Sopran- und Altflöte, Tenorflöte ad lib. und Klavier (Cembalo) (Bergmann) · Triostücke für zwei Altflöten und Klavier (Cembalo), Violoncello ad lib. (Just) · Chaconne über einem Ostinato für drei Altflöten und Klavier (Cembalo), Violoncello ad lib. (Ring) · Schauspielmusik zu »Distressed Innocence« für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßflöte (Bergmann)

VOKALWERKE MIT ORCHESTER

(engl., dtsh.)

Als Maria Jesus suchte, für Sopran und Streichorchester (Tippett-Bergmann) · Die Macht der Musik, für Sopran (Tenor) oder Alt (Bariton) und Streichorchester (Tippett-Bergmann) · Wenn Liebe an Musik sich stillt, für Sopran (Tenor) oder Alt (Bariton) und Streichorchester (Tippett-Bergmann) · Mad Bess für Alt und Streichorchester (Tippett-Bergmann)

VOKALWERKE MIT INSTRUMENTEN

(engl., dtsh.)

Why should men quarrel, Arie für Sopran, zwei Altflöten und Klavier (Cembalo), Violoncello ad lib. (Bergmann) · Strike the viol, Arie für Alt, zwei Altflöten und Klavier (Cembalo), Violoncello ad lib. (Tippett-Bergmann) · Bid the Virtues, Arie für Sopran, Oboe und Klavier (Cembalo), Violoncello ad lib. (Tippett-Bergmann) · Duet »Hark, how the songsters« für zwei Soprane, zwei Altflöten und Klavier (Cembalo), Violoncello ad lib. (Bergmann)

VOKALWERKE MIT KLAVIER (CEMBALO)

Herausgegeben von Michael Tippett und Walter Bergmann (engl.)

The Blessed Virgin's Expostulation, hoch · Music for a while, hoch, tief · 'Twas within a furlong, hoch, tief · Sweeter than roses, hoch, tief · If music be the food of love, hoch, tief · Hochzeitslied (Epithalamium), hoch, tief · I attempt from love's sickness to fly, hoch

Lieder-Album, enthaltend die vorstehend genannten Lieder, hoch (dtsh., engl.)

When first Amintas sued for a kiss, hoch, tief · An Evening Hymn, hoch, tief · Ah, how sweet it is to love, hoch, tief · Elegie auf den Tod von Queen Mary für zwei Soprane und Klavier (Cembalo) lat., engl.) · Sound the trumpet für zwei Altstimmen und Klavier (Cembalo) (engl.)

B . S C H O T T ' S S Ö H N E . M A I N Z

Halleluja Billy ...

... zweimal steht dieser Titel auf der kleinen Plattentasche, blau das erste, rot das zweite Wort, auf schwarzem Grund in Form eines Kreuzes angeordnet, zu dem zwei Gesichter aufblicken: in harter Schwarz-Weiß-Kontur unverkennbar das Antlitz des farbigen Menschen. Bildsymbolik soll das Hörerlebnis vorbereiten: die kleine Platte (Kantate T 72096 F) enthält sechs Songs aus dem christlichen Musical „Halleluja Billy“ von Helmut Barbe (Musik) und Ernst Lange (Text), das auf dem Evangelischen Kirchentag in Frankfurt 1956 uraufgeführt wurde. Hier sind die Songs gelöst aus dem dramaturgischen Zusammenhang des Spiels, ganz allein auf sich gestellt und fordern die Frage nach Substanz und Wirkung heraus.

Obwohl es sich bei dieser Musik nicht um originären Jazz handeln kann, gehört sie doch zu dem sehr aktuellen Thema „Kirche und Jazz“, aktuell von zwei Seiten her, der seelsorgerischen wie der kirchenmusikalischen. Bei der Indifferenz, mit der leider der Begriff „Jazz“ allgemein gehandhabt wird, geht es auch mit den Beiträgen zu diesem Thema recht munter durcheinander: der anglikanische Geistliche Geoffrey Beaumont schreibt eine Volksmesse des 20. Jahrhunderts“, Mischung von moderner Swing-, spricht Tanzmusik mit Elementen des Negro-Spirituals; der französische Jesuitenpater Aimé Duval singt fromme Lieder zur Gitarre, zwar im Schlager-Rhythmus, doch veredelt durch die französische Chansonkunst und das Fluidum von Stimme und Vortrag (Christophorus SM 4504); der deutsche Schlagermatador Rolf Bendix erzählt die Schöpfungsgeschichte so unverblümt im Jargon der Schnulze, als handle es sich bei der Erschaffung der Welt um die neueste Kreation der Hit-Parade (Electrola E 20115).

Der Kirche obliegt die Entscheidung, ob sie diese

Mittel ihren Zwecken dienstbar machen will: den heutigen Menschen, insbesondere den jungen zu evangelisieren; und die Gläubigen mögen entscheiden, ob sie sich so ansprechen lassen wollen und angesprochen fühlen. Daneben aber besteht die ästhetische Frage. Von den drei auf Schallplatten verfügbaren Beispielen ist der Standort des Paters Duval am eindeutigsten und trotz der zweifellos unterschiedlichen Qualität seiner Lieder am ehesten akzeptabel. Außer Diskussion dürfte Bendix stehen: das ist musikalischer Kitsch.

Komplizierter ist der Fall des Musical. Nicht ohne Grund kokettiert schon die Aufmachung mit dem farbigen Idiom: hier soll zumindest auf Ursprünglichkeit verwiesen werden, doch was kann dies nutzen? Als der farbige Mensch das christliche Lied adaptierte, suchte er die wesensgemäße musikalische Form, und religiöse Aktivität war Voraussetzung, nicht Folge seines Beginns. Gewiß liegt hier einer der Ursprünge des Jazz, den nun seinerseits der weiße Mensch adaptiert hat; versucht er an Hand dieser Entwicklung zurückzuschreiten, so stößt er auf diesem Weg nur immer



wieder auf seine eigene Tradition, das wahrhaftige farbige Idiom muß sich seinem Zugriff sperren, mag er die musikalischen Elemente, vorab das rhythmische, noch so sorgfältig sondieren.

Ich weiß nicht, ob den Autoren des „Halleluja Billy“ dieses Rückschreiten bewußt geworden ist. Gekommen sind sie — und das liegt in der Absicht des Musical wohl begründet — bis in die zwanziger Jahre, in die zeitliche, konstitutionelle, doch beileibe nicht künstlerische Nähe Kurt Weills,

Bert Brechts. Eines haben sie gewiß nicht bedacht: daß nämlich seit dieser Zeit und eben infolge künstlerischer Potenzen die Parodie an diesem Stil haftet. Der Song, von Weill kreiert und von seinen Epigonen so begierig wie auch im Grund vergeblich nachgeahmt, parodierte die Konvention, jede und auch den Choral: der Jazz war eines seiner Stilmittel, kein Heilmittel. Genau dazwischen liegt die Grenze: jenseits geht jedenfalls die künstlerische Rechnung nicht auf.

Ernst Thomas

Henry Purcell

HANS HOLLANDER

Zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages

Die Gedenktage, Händels 200. Todestag und Purcells 300. Geburtstag, legen eine vergleichende Würdigung der beiden Meister nahe. Schon der geographische und kulturgeschichtliche Gesichtspunkt fordern hierzu heraus, auch ihre in gewissem Sinn bestehende Beziehung von Vorläufer und Nachfolger, insbesondere, wenn man an Purcells monumentale Chorsätze seiner späteren Zeit oder an die großkurvige, spontane Geste seiner Melodik denkt, von der häufigen Wahl ähnlicher Textvorwürfe gar nicht zu sprechen. Wie sehr Purcells originaler Anglizismus einerseits und Händels internationaler Eklektizismus andererseits die englische Musik beeinflusst haben, ist hierbei ein Problem von besonderem Interesse. Menschlich, aber auch künstlerisch waren beide sicherlich vollständig verschieden.

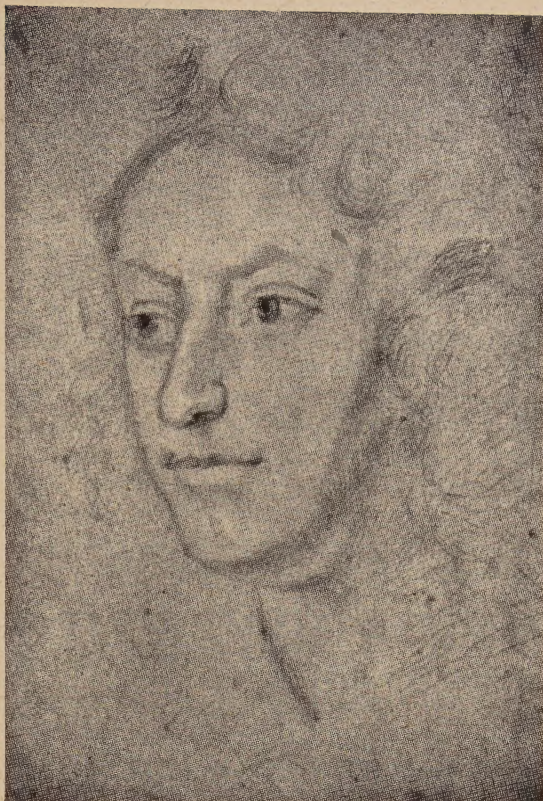
Jahreszahlen besitzen oft eine bedeutsame, ja symbolische Magie, da sich in ihnen nicht nur Kausalitäten und Wirkungen, sondern auch menschliche Schicksale zu spiegeln scheinen. Purcells Lebensdaten (1659–1695) umschreiben nämlich annähernd die gleiche Spanne von Jahren wie diejenigen Mozarts (1756–1791), mit dem Unterschiede freilich, daß der Engländer genau um hundert Jahre vor Mozart gelebt und gewirkt hat. Eine gewisse Ähnlichkeit der historischen Situation, in der sich die beiden Musiker befanden, und der musikgeschichtlichen Mission, die sie, jeder in seiner Art, erfüllten, verleiht der Parallelität dieser Daten einen besonderen Reiz, und dies um so mehr, da Purcell und Mozart, diese kurzlebigen, meteorgleichen Genies der Musikgeschichte, auch sonst, in ihrer Persönlichkeit und in ihrem künstlerischen Temperament, eine merkwürdige Verwandtschaft aufzuweisen hatten.

Wenn Mozarts Musik einen der Höhepunkte des klassischen Denkens manifestiert und den Ausblick in eine neue Epoche, die beginnende Romantik, eröffnet, so steht Purcell in einer ähnlichen Situation des Übergangs: einerseits in dem Zeitalter der reifen englischen Instrumentalpolyphonie, wie sie sich in seinen Streicherfantasien manifestiert, andererseits unter dem Einfluß des neuen melodisch-harmonischen, von Italien her kommenden Ausdrucksstils, der seine Triosonaten kennzeichnet. Politische, soziale und weltanschauliche Änderungen haben in beiden Fällen eine deutliche Rolle gespielt: bei Mozart, der den Geist der Aufklärung und der nahenden Französischen Revolution in seiner Kunst absorbiert hatte, und bei Purcell, der in der Epoche der Wiedereinsetzung der Monarchie in England, der Restauration — nach dem republikanisch-puritanischen Interregnum Cromwells — schuf und die widerspruchsvollen Tendenzen jener Zeit — Wiederbelebung des Alten und ruheloses Suchen nach Neuem — in seiner Musik reflektiert.

Die biographischen Nachrichten über Henry Purcell sind karg und vielfach unbestimmt. Er wurde als der Sohn eines Berufsmusikers in London geboren und scheint ein frühreifes Genie gewesen zu sein, da bereits von dem Elfjährigen eine Komposition „Huldigung der Kinder der Königlichen Kapelle an den König und Captain Cook“ erwähnt wird. Den Rest seines kurzen Lebens von 36 Jahren hat er hauptsächlich in königlichen Diensten — es war die genießerische Epoche Karls II. — verbracht. Er war Sänger der Königlichen Kapelle, mit siebzehn Jahren Kopist an der Westminster-Abtei (ein mühseliges und verantwortungsvolles Amt nach all den Zerstörungen

der Puritaner), mit einundzwanzig Jahren Organist an der gleichen Stelle, dann königlicher Hofkomponist und Organist der Hofkapelle, mit sechsundzwanzig Jahren Verwalter und Instandhalter der königlichen Musikinstrumente und, nach der Thronbesteigung von James II. (1685), Hofcembalist. Drei Jahre später spielt er die Orgel bei der Krönung Williams und Marys. Seine letzten Lebensjahre widmete er vorzüglich der Komposition dramatischer Musik, hauptsächlich von Einlagen zu theatralisch-allegorischen Aufführungen im Stile des späten Barocks. Purcell war verheiratet und hatte vier Kinder. Am 21. November 1695 starb er. Seine Bestattung fand mit großem Pomp in der Westminster=Abtei, dem Pantheon der englischen Hauptstadt, statt.

Über der Persönlichkeit Purcells liegt ein Schleier des Geheimnisvollen. Aus den bekannten Porträts, besonders dem von Kneller in der National Portrait Gallery in London, blickt uns das sensitive Antlitz des Dichters und romantischen Träumers entgegen, mit sinnlichem Mund, dunklen, leuchtenden Augen und hoher Stirn – ein nobles Gesicht, in dem Größe des Empfindens und Phantasiefähigkeit ausgeprägt sind. Wenn England jemals eine an Shakespeare heranreichende Erscheinung hervorgebracht hat, dann war es Henry Purcell. Der Sinn für das Geheimnisvolle und Elementare, für das Dämonische, Übersinnliche und Sublime, und dann wieder für das Derb=Realistische, Erdgebundene und Animalische – darin berühren sich die beiden Genies merkwürdig. Es ist geradezu tragisch, daß Purcell nur die während der Restaurations=Periode populären Verbalhornungen Shakespearescher Dramen mit seiner Musik auszustatten hatte, wie etwa „Fairy Queen“, eine revuemäßige Umgestaltung des „Sommernachtstraums“, und eine noch schlimmere Korruption des „Sturms“. Über das Derb=Komische und Zauberspielmäßige dieser Adaptierungen hinweg hat Purcell hier den shakespeareanischen Geist, insbesondere das Naturbeseelte, Phantastische und Märchenhafte, in seiner Musik eingefangen, und neben inspirierten Chören, Tänzen und orchestralen Stücken zahlreiche Liedeinlagen geschaffen („Come unto the Yellow Sands“ im „Sturm“), die zu den Schätzen der musikalischen Kleinkunst gehören. Mit kongenialer Intuition hatte er den Grundsatz Shakespeares, daß die Musik im Drama vorzüglich dem Übersinnlichen zu dienen habe, erfaßt, eine Forderung, die freilich auch dem Geschmack der Restauration weitaus entgegenkam. Hierin wurde er auch von seinen Librettisten John Dryden und Nahum Tate unterstützt. In den sogenannten Masques, einer Kombination von Poesie, Pantomime, Musik und feenhafter Szenerie, hatte sich diese Verbindung der Künste zu einer typisch englischen Form kristallisiert, die übrigens in der populären englischen Weihnachtspantomime fortlebt. Purcell



Henry Purcell nach einer Zeichnung von Kneller (?)

hat dem Schaubedürfnis seiner Zeit eine Reihe solcher Masques geliefert.

In den dramatischen Arbeiten hat man wohl die typischsten Äußerungen von Purcells Kunst zu suchen. Wenn auch die Anlässe seiner dramatischen Musik – zumeist handelte es sich ja nur um Einlagen, wie Ballettnummern, instrumentale Zwischenspiele, Chöre, Lieder – in der Regel einem dekorativen Repräsentations= und Amüsierbedürfnis dienten, so ist in jenen von den Maschinenkünsten und dem allegorischen Pomp der Barockbühne überwucherten Dramen, wie etwa „Dionysian“, „King Arthur“, „Bonduca“, „The Indian Queen“, viel kostbare Musik, neben Konventionellem und Flüchtigem, enthalten. Mehr oder weniger neigen diese Werke, insbesondere „Fairy Queen“, der Oper zu. Ein komplettes Opernwerk ist Purcell allerdings nur einmal in „Dido und Aeneas“ gelungen, das er als Dreißigjähriger in Zusammenarbeit mit Josiah Priest, einem Choreographen und Schulmeister, schuf. In dieser Miniaturoper, für die Zöglinge einer höheren Töchterschule in London komponiert, hatte Purcell einen musikdramatischen Stil erzielt, der, merkwürdig unabhängig von Vorbildern, seinen Sinn für Drama, Bewegung und Atmosphäre dokumentiert. Alles ist hier auf eine sinnfällige Gestik

hin orientiert, der Ausdruck ist konzentriert, bündig, und die realistischen sowohl wie die phantastischen Partien sind von einer Originalität, die über das Konventionelle weit hinausgeht. Die Rezitative sind pointiert, vielfach mit ariosen und tonmalerischen Wendungen untermischt, und die lyrischen Sologesänge, namentlich die bei Purcell so beliebten Ostinato-Arien, von einer ergreifenden Schönheit und Wahrheit. Die beiden Gesänge Didos „Peace and I are strangers grown“ und noch mehr das auf einer Fünf-Takt-Phrase aufgebaute Lamento „When I am laid in earth“ sind große Eingebungen. Seine Kunst, eine Stimmung von innen her musikalisch-psychologisch zu vitalisieren, übertrifft alles bisher Dagewesene: wiederum stellt sich hier der Gedanke an Mozart ein, vielleicht sogar an Wagner, mit denen Purcells Vision das Streben gemeinsam hatte, das Dramatisch-Wesentliche über das Zufällige hinweg ins Zeitlos-Menschliche zu projizieren.

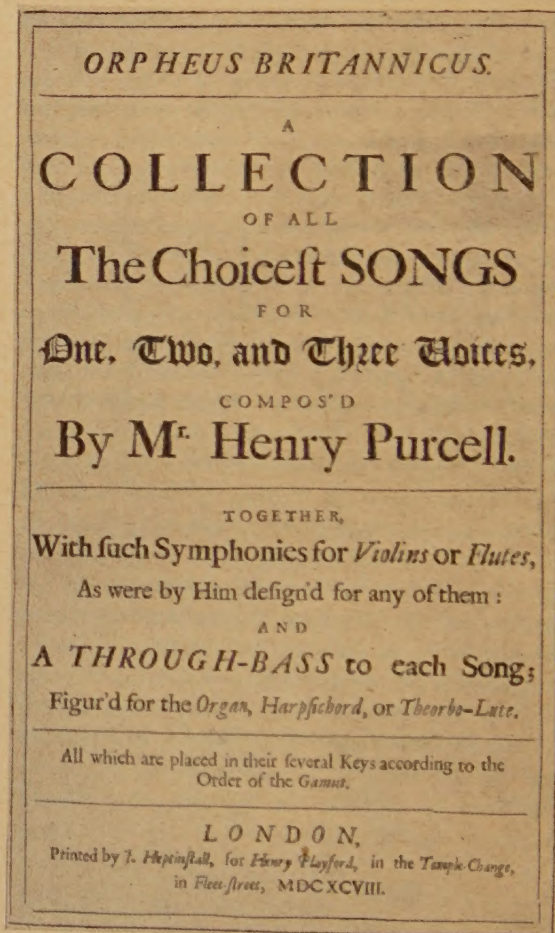
Ein wichtiger Platz in Purcells Gesamtwerk gebührt seiner Kirchenmusik, insbesondere seinen Anthems, deren Verwendung, zumeist in der königlichen Kapelle oder einer der großen Kathedralen, weniger liturgischen als erbaulichen Zwecken diene und deren musikalische Haltung dementsprechend mehr auf das Dramatische und Virtuose als auf das Religiöse gerichtet war. Brillante Arien und orchestrale Intermezzi wechseln mit chorischen Partien ab, und die Stimmung der Musik ist in der Regel feierlich, oft auch stürmisch bewegt und jubilierend. In einer den Anthems nahestehenden Gattung, den Oden, finden wir Purcells Kunst im Dienst höfischer Allegorien und modischer Gelegenheitskompositionen von häufig fraglichem künstlerischem Wert. Gewiß gibt es auch hier gelegentlich erlesene Musik, so etwa in den Oden zum Cäcilientag („Hail, bright Cecilia“ oder das „Tedeum und Jubilate“), der in England seit dem Ende des 17. Jahrhunderts gefeiert wird.

In einer bodenständigen instrumentalen Gattung hat Purcell Kunstwerke ersten Ranges hinterlassen, der Fantasie für Streichinstrumente. Auf die Elisabethanische Tradition des Ensemblespiels verschiedener Violen zurückgehend, präsentiert sich Purcells Variante dieser freizügigen, größtenteils auf polyphonen Abschnitten aufgebauten Form (einer Verwandten des Ricercars) als ein durchgeistigtes, auf komplizierten kontrapunktischen Führungen beruhendes, in seiner Stimmung lyrisch meditierendes Kunstwerk, das in Technik und ästhetisch-tektonischer Vollendung an die Höhepunkte Bachscher Polyphonie gemahnt und diese in visionärer Weise vorauszuahnen scheint. Die kontrapunktischen Kühnheiten und vor allem die kontrapunktische Imagination, die vokale Biegsamkeit und spontane Frische der Melodik, besonders in den homophonen Partien, das Fließende,

oft tonal Unbestimmte und chromatisch Getönte der Harmonik, der kapriziöse, nervös variable Impuls der Rhythmik — all dies umschreibt das Bild eines hochoriginellen Schöpfers. Purcells Fantasien wurden um das Jahr 1680 geschrieben, sind also Jugendwerke. Sie sind zumeist drei- und vierstimmig, und es ist wohl sicher, daß der im allgemeinen fortschrittlich gesinnte Komponist hier an moderne Violininstrumente dachte, wiewohl sich die Fantasien auch auf den alten Violen und Gamben spielen lassen. Diese Stücke sind klassische Gipfelleistungen der Kammermusik und harren wohl erst ihrer wahren Entdeckung.

Den stilistisch eher zurückblickenden Fantasien folgten als eine Konzession an den modischen Geschmack Karls II. und seines Hofes die mehr zeitgemäßen Triosonaten. Man hat immer wieder auf die italienischen Vorbilder in Purcells Triosonaten hingewiesen. Wo aber Corellis nur um wenig ältere Stücke dieser Gattung (die erste Gruppe von Purcells 22 Triosonaten ist um

Titelblatt der ersten Ausgabe von
„Orpheus Britannicus“ (1698)



1683 entstanden) einen ebenmäßig balancierten Klassizismus repräsentieren, sind Purcells Sonaten von reichster Varietät der Form und des Inhalts. Wie in den Fantasien, so steht auch hier die polyphone Struktur an technischer Kühnheit und Imagination den reifen kontrapunktischen Schöpfungen J. S. Bachs kaum nach – man denke etwa an die Chaconne der 6. Sonate oder die Canzone, eine Doppelfuge, der 8., oder die raffinierte Kontrapunktik der 2. Sonate. Darüber hinaus besitzen diese Werke Purcells urpersönlichen Stempel: seine robuste angelsächsische Frische, um ein weiteres betont durch seine kapriziösen Rhythmen; dann aber auch zeigen sie die unter italienischem Einfluß stehende, gelegentlich weiche, etwas melancholische Melodik der langsamen Sätze.

Purcells Œuvre hat neben Bühnenwerken, Kirchenmusik, Kammermusik auch Stücke für Cembalo und eine große Anzahl von ein- und mehrstimmigen Gesängen aufzuweisen. Der emotionale und poetische Gehalt seiner Musik reicht vom Erhabenen (wie etwa in den Streicherfantasien) über Modisches und Allegorisch=Deskriptives (in den Masques, Oden und anderen Gelegenheitskompositionen) bis zum derb-sinnlichen, groben Realismus der Catches, jenen humorvollen Kanons für Männerstimmen, die als eine bodenständige englische Kunstform so charakteristisch und erfrischend sind. Denkt man hier nicht unwillkürlich wiederum an Mozart mit der Weite seiner künstlerischen Welt, von der c-Moll=Messe, der Jupiter-Symphonie und den Erhabenheiten der „Zauberflöte“ bis zu den Briefen an das Augsburger Bäsle, den ausgelassenen Kanons und dem heiteren Animalismus Papagenos?

Purcells Stellung in der Musikgeschichte Englands ist vielleicht eines der interessantesten Probleme seines so ganz unvermittelten Auftretens in einer Epoche, die der ernsten Kunst nicht gerade entgegenkam und in der etwaige Bindungen an das für Englands Musik so stolze Zeitalter Elisabeths – es war ja auch das Zeitalter Shakespeares – kaum noch bestanden. Daß er vor einer über hundert Jahre währenden Epoche verhältnismäßiger Sterilität die englische Musik noch einmal in ihrer Vitalität und schöpferischen Mannigfaltigkeit verkörperte, steht wohl außer Frage. Vielleicht sind die eruptive Energie und die ungedrosselte Kühnheit seiner Inspiration gerade der korrelative Ausdruck gewesen für das Stagnierende und Rückständige der englischen Musik seiner Zeit. Man darf nicht vergessen, daß Purcell in einer musisch-geschichtlichen Phase gewirkt hat, in der die späteren vokalen und instrumentalen Formtypen (wie etwa die Dakapo=Arie oder die Sonatenform mit ihrer auf abgewogenen thematischen Kontrasten und einem Gleichgewicht der Teile beruhenden Anlage) vorerst noch im Entstehen begriffen waren. Das Gegebene hat in ihm freilich eine unerhörte Konzentration gefunden. Es mag sein, daß diese zu intensiv und zu umfassend war, und so ließ sein Lebenswerk nur wenig Raum zu weiterer Entwicklung. Was nach ihm kam, ist durch Händels dynamische Erscheinung absorbiert worden. Händel hat Purcell nicht so sehr fortgesetzt, als ihn zeitweilig überhaupt eliminiert. Es liegt etwas Großes, ja Heroisches in Purcells Lebenswerk, das von soviel offensichtlich nicht Kongenialem behindert wurde und dennoch in zahllosen Genieblitzen Purcells einzigartige Überlegenheit beweist.

Künstler-Kolonien in Amerika

EVERETT HELM

Einer der schlimmsten Feinde des schöpferischen Künstlers ist bekanntlich der Mangel an Zeit. Niemand kennt besser als der Komponist die Bedeutung des Spruches: „Ars longa, vita brevis“. Denn der Komponist, Maler oder Dichter muß auch essen, Miete bezahlen, Schuhe kaufen. Nur in den seltensten und glücklichsten Fällen kann er von seinem Schaffen allein leben. Er muß nebenbei verdienen, und gerade dieses Nebenverdienen fordert Zeit, die von der eigentlichen schöpferischen Arbeit abgeht.

Kein Wunder, wenn Anton von Webern an seinen Verleger schrieb: „Käme ich nur endlich in eine unabhängigere Lage: um nur meiner Arbeit mich widmen zu können! Von Goethe gibt es das herr-

liche Wort an Schiller: „... daß wir andern nichts thun sollten, als in uns selbst zu verweilen, um irgend ein leidliches Werk nach dem andern hervorzubringen. Das Übrige ist vom Übel.“ Ich hoffe doch, daß die Zeit vielleicht nicht mehr allzu fern ist, wo Sie, sehr verehrter Herr Direktor, auch für mich die Lösung dieses Problems bringen werden. Was könnte ich arbeiten! ...“

Den heutigen Künstlern die Möglichkeit zu geben, zumindest eine Zeitlang „in sich selbst zu verweilen und ein leidliches Werk hervorzubringen“, ist der Zweck der drei amerikanischen Künstlerkolonien, von denen hier die Rede ist. Wie sie funktionieren, ist bis zu einem gewissen Grade unterschiedlich. Aber alle drei tun in ihrer Art dasselbe:

sie laden Künstler ein, eine Zeitlang ohne materielle Sorgen zu leben und sich nur der Kunst zu widmen. Kurzum, sie schenken dem Schöpfenden Zeit. Gleichzeitig schützen sie ihre Gäste vor einem andern Feind – vor dem Lärm, denn alle drei Kolonien liegen in geradezu idyllischen Gegenden, wo man ungestört und in Ruhe arbeiten kann.

Die älteste dieser Kolonien ist die MacDowell Colony in Peterborough, New Hampshire – im Herzen Neu-Englands. Es ist nicht übertrieben, wenn man sagt, daß diese Kolonie in Darmstadt geboren wurde. 1881 ging eine junge Amerikanerin namens Marian Nevins nach Deutschland, um, wie sie hoffte, bei Clara Schumann Musik zu studieren. Es kam aber anders, und das enttäuschte Mädchen fand einen anderen Lehrer – den jungen Amerikaner Edward Alexander MacDowell, der damals an der Darmstädter Akademie als Klavierlehrer wirkte.

MacDowell lebte schon einige Jahre in Europa, zuerst in Paris, dann in Wiesbaden und Frankfurt, wo er bei Joachim Raff Kompositionsunterricht nahm. Als brillanter Pianist und offensichtlich begabter Komponist wurde MacDowell von Raff an Liszt empfohlen. Dieser war von MacDowells Werken sehr beeindruckt; durch seinen Einfluß wurde MacDowell in Europa aufgeführt und bei Breitkopf & Härtel verlegt.

Als seine Schülerin, Marian Nevins, nach Amerika zurückkehrte, stellte MacDowell fest, daß sie im Laufe der zweijährigen Zusammenarbeit für ihn unentbehrlich geworden war. Er folgte ihr nach und heiratete sie im Jahre 1884. Zunächst verbrachte das junge Paar wieder vier Jahre in und um Frankfurt. MacDowell widmete sich fast ausschließlich der Komposition; seine junge Frau gab alle Pläne für eine selbständige Karriere auf. Typisch für ihr ganzes Wesen ist ihr damaliger Entschluß: „MacDowell hatte das größere Talent, und

ich wollte mein Leben der einzigen Aufgabe widmen, ihm zu helfen.“

1888 kehrten die MacDowells endgültig nach Amerika zurück. Nach schwierigen Jahren in Boston und New York kauften sie eine Farm in New Hampshire, wo der Komponist in Ruhe arbeiten konnte. Diese Farm wurde im Laufe der Zeit zu der jetzigen Kolonie. MacDowell war ein äußerst sensibler Mensch, den der geringste Lärm oder die geringste Unterbrechung bei der Arbeit störte. Sogar nach dem abgelegenen Peterborough kamen ihm zu viele Leute, und sogar Kleinigkeiten, die mit der Haushaltsführung zusammenhingen, brachten ihn aus dem Konzept. So ließ Frau MacDowell ein einfaches Studio bauen, tief im Walde, wohin der Meister jeden Tag hinziehen konnte, um vollkommen einsam und ungestört zu komponieren.

Als sie merkte, wie sehr ihrem Mann dadurch geholfen wurde, faßte Frau MacDowell den Entschluß, auch anderen Künstlern dieses Asyl zugänglich zu machen. 1908, nach langer Krankheit, starb MacDowell mit nur 47 Jahren, aber schon vor seinem Tode waren diese Pläne, die er enthusiastisch bejahte, ziemlich fortgeschritten. 1907 wurde die Kolonie gegründet, und nach MacDowells Tode wurde sie zur Lebensaufgabe seiner Witwe. Sie reiste unermüdlich, besuchte wohlhabende Leute, die die Kolonie unterstützen konnten, und fing dann – mit achtzig Jahren – wieder an, Klavier zu spielen. Vor jedem Konzert appellierte sie an das Publikum, nach ihren Scheckbüchern zu greifen, um die Kolonie am Leben zu halten. Und selbstverständlich wurde alles, was sie bei diesen Konzerten verdiente, demselben Zweck zugewendet.

Die Edward-MacDowell-Gesellschaft wurde in eine G. m. b. H. umgewandelt, die auch nach dem Tode von Frau MacDowell für das Weiterbestehen der Kolonie sorgen würde. Die Kolonie selber wurde laufend erweitert. Neue Grundstücke wurden hinzugekauft, neue Studios erbaut, und viele dankbare Künstler wurden in Peterborough untergebracht. Als Frau MacDowell 1956, kurz vor



MacDowell Colony,
Hauptgebäude

ihrem 99. Geburtstag, starb, war ihr Projekt gesichert. Heute zählt die MacDowell Colony etwa 30 Gebäude, die über ein bewaldetes Grundstück von 240 Hektar verstreut sind. 26 dieser Gebäude sind Studios, die den eingeladenen Künstlern zur Verfügung stehen. Jeder Künstler hat sein eigenes Studio, das seinen besonderen Bedürfnissen entspricht — mit einem Klavier, einer Staffelei oder einer Schreibmaschine ausgestattet. Denn die Kolonie nimmt nicht nur Musiker, sondern schöpferische Künstler aller Branchen auf.

Die Studios sind ausschließlich zum Arbeiten bestimmt. In dem großen Hauptgebäude sind der Speisesaal, die Aufenthaltsräume und die Schlafzimmer untergebracht. Die Bibliothek liegt unweit des Hauptgebäudes. In allen Dingen herrscht Einfachheit — in dem Baustil wie in dem täglichen Umgang. Nichts soll der Arbeit im Wege stehen. Vergnügungen gibt es nicht, außer Tennis, Tischtennis, Billard und zwanglose, aber oft hitzige Diskussionen unter den „Kolonisten“. Das reizende, aber ruhige Dorf Peterborough — unweit der Kolonie — kann mit gelegentlichen Kinovorstellungen und einem Schwimmbad aufwarten. Spazierwege gibt es in alle Richtungen, mitten in einer herrlichen Landschaft, von großen Hügeln und kleineren Bergen umgeben. Die Kolonie selbst liegt etwa 350 Meter hoch, am Fuße des Berges Monadnock.

Da der Winter in Neu-England oft sehr streng ist, war die Kolonie bis vor wenigen Jahren nur vom 15. Mai bis zum 15. Oktober geöffnet; diese Zeit gilt heute noch als Hauptsaison. Aber 1955 wurde eine Ölheizung installiert, so daß die Kolonie jetzt das ganze Jahr hindurch bewohnt werden kann. Durchschnittlich kommen 100 Kolonisten im Jahr, für einen Aufenthalt von einem Monat bis zu vier Monaten.

Um aufgenommen zu werden, reicht der Interessierte eine Art Bewerbung ein, mit Referenzen und „Proben seines Schaffens“. Diese Anträge werden dann von einem Komitee prominenter Künstler geprüft und die Einladungen nach deren Empfehlungen erteilt. Da die Kolonie eine Defizit-Unternehmung ist, wird jedem Kolonisten eine

minimale Summe (25 Dollar pro Woche) berechnet, die nicht einmal die Kosten der Verpflegung deckt. Die übrige Subvention kommt von dem Einkommen investierter Gelder und von freiwilligen Zuwendungen.

Was Frau MacDowell ein Leben voll zäher Arbeit kostete, vermochte Huntington Hartford in einem Jahr zu realisieren, denn dieser Philanthrop ist der Enkel des Gründers und infolgedessen Mitbesitzer der größten Kolonialwarenkette der Vereinigten Staaten: The Great Atlantic and Pacific Tea Company. Er ist heute noch ein junger Mann, der sich schon immer für Kunst interessierte. Er besitzt eine große Bildersammlung, für die er eine Galerie in New York baut, und er hat bereits im Herzen Hollywoods ein Theater errichtet, wo Schauspiele erster Qualität aufgeführt werden.

1947 entschloß sich Huntington Hartford, eine Künstler-Kolonie in Kalifornien einzurichten. Zwei Jahre später wurden schon die ersten „Fellows“ aufgenommen. So etwas ist möglich, wenn die Mittel dazu da sind, und könnte sich Xmal wiederholen, wenn noch andere vermögende Leute denselben Idealismus besäßen wie Huntington Hartford.

Die von ihm gegründete Kolonie wurde gleich am Anfang als Stiftung organisiert und deren weitere Existenz durch die Zuteilung einer beträchtlichen Summe gesichert. Hier haben die „Fellows“, wie man die Gäste nennt, nichts zu bezahlen; im Gegenteil, ihnen wird sogar ein gewisser Betrag für Arbeitsaufwand zugesprochen, wie Leinwand, Farben und Rahmen für die Maler, Notenpapier und Kopierarbeit für die Komponisten, Tippen von Manuskripten für die Schriftsteller sowie der Stein oder das Holz für die Bildhauer.

Während die MacDowell Colony meilenweit von der „Zivilisation“ getrennt ist, wählte Huntington



MacDowell Colony,
Studio für Komponisten



Hunting Hartford
Foundation, California,
Hauptgebäude
mit Schwimmbad

Hartford für seine Stiftung einen Platz, der zwar isoliert liegt, aber doch nur zehn Minuten von der Großstadt Los Angeles entfernt ist. Dies hängt unmittelbar mit der eigenartigen Geographie dieser Gegend zusammen, denn die „Rückseite“ von Groß=Los=Angeles besteht aus vielen Hügeln, die in das Gebirge hinaufführen und die von unzähligen Schluchten durchbrochen sind. Am Ende einer dieser Schluchten liegt die Huntington Hartford Foundation. Vom Zentrum der Stadt herauskommend, fährt man durch die Vororte Hollywood, Beverly Hills und Westwood bis Pacific Palisades — nur einige Kilometer von der Küste des Pazifischen Ozeans entfernt. Man folgt dem großen breiten Sunset Boulevard mit seinem mörderischen Verkehr bis zu einer gewissen Ecke, wo man rechts abbiegt und sofort in die Berge hinaufsteigt. Die Betonstraße wird plötzlich zu einer ungepflegten Privatstraße, kurvig und eng, die einem die herrlichsten Ausblicke bietet. Unversehens verschwindet die Straße hinter einem imposanten eisernen Tor. Hier muß der Besucher aussteigen und sich durch das Telephon anmelden, das mit dem Hauptgebäude verbunden ist. Der „Fellow“ aber steckt seinen Schlüssel in ein gut verborgenes Schlüsselloch. Das Resultat ist in beiden Fällen das gleiche. Wie im Märchen öffnet sich das Tor (elektrisch, natürlich), und man ist drinnen — im Paradies.

Die Straße führt jetzt bergab und endet in einer weiten Öffnung. Vor einem liegt das Schwimmbad und dem gegenüber das Hauptgebäude. Ringsherum, einen weiten Kreis beschreibend, liegen die Studios im halbtropischen Laube versteckt. Es herrscht eine Atmosphäre des vollkommenen Friedens, und doch ist man am Rande einer der größten Städte der Welt.

Es sind Studios, einige ganz modern — von dem Sohn des bekannten Architekten Frank Lloyd Wright gebaut. Alle sind äußerst komfortabel ausgestattet. Hier wohnen die Künstler auch in ihren Studios, sie können sogar darin kochen. Das Frühstück und das Abendessen werden gemeinsam im Hauptgebäude eingenommen. Das „Lunch“ wird in einem Korb unauffällig vor die Tür des Studios gestellt.

Wie in der MacDowell Colony kann jeder tun und lassen, was er will. Es gibt nur eine Regel: man darf die andern nicht stören. Besuche, auch unter den Fellows, dürfen nur auf Einladung stattfinden. Theoretisch könnte ein Fellow seine Zeit vertrödeln, denn es gibt keine Kontrolle über die Arbeit, die man dort leistet. In der Tat aber sind die Fellows sehr fleißig, gerade weil die äußerlichen Umstände so günstig sind. Auch die Versuchung der Großstadt Los Angeles und Hollywoods bleibt meistens theoretisch. Man verläßt dieses Paradies ungerne und kehrt nach jedem Ausflug mit Freude in die Stille zurück. Und doch ist es ein Vorteil der Huntington Hartford Foundation, daß man von dort aus in wenigen Minuten zu der University of California in Los Angeles fahren kann, denn oft finden dort höchst interessante Aufführungen und Konzerte statt.

Seit 1952 ist der Komponist John Vincent der Direktor der Huntington Hartford Foundation. Dank seiner organisatorischen Fähigkeit und seinem Takt herrscht eine großzügige, aber doch geordnete Atmosphäre. Nur wenn es sein muß — und das ist äußerst selten —, übt er seine Autorität aus. Seine lebenswürdige Persönlichkeit und die seiner charmanten Frau tragen viel zum Wohle der Stiftung bei.

Die dritte Kolonie, Yaddo, ist weniger bekannt und weniger aktiv als die andern beiden. Der merkwürdige Name ist der eines großen Gutes in der Nähe von Saratoga Springs im Staate New York — eine Landschaft, die an Schönheit den anderen Kolonien keineswegs nachsteht. Der Bankier



Spencer Trask baute dort im Jahre 1893 ein Herrenhaus großen Stils, wozu ein Stab von über 200 Angestellten und Dienern gehörte. Dorthin lud er persönlich viele Künstler für längere Aufenthalte ein. Eine Reihe von Tragödien hat diese hochherzige Familie heimgesucht. Vier Kinder sind in jungen Jahren gestorben, und Trask selber verlor bei einem Eisenbahnunglück sein Leben. Nach dem Tode seiner Frau wurde der Besitz Yaddo, wie von dem Ehepaar Trask vorbestimmt war, in eine Künstler-Kolonie umgewandelt.

Yaddo ist nur während des Sommers im Betrieb. Früher wurde dort auch ein Festspiel moderner Musik veranstaltet, das jetzt in veränderter Form nach Saratoga Springs umgesiedelt worden ist. Etwa 30 Gäste werden für Aufenthalte von durchschnittlich zwei Monaten eingeladen. Im Gegensatz zu den anderen Kolonien wohnen alle Yaddo-Gäste in dem riesigen Herrenhaus, das heute noch die Züge der 90er Jahre beibehält – in der Architektur, der Weitläufigkeit seiner Räume und in dem typisch viktorianischen Stil der schweren holzgeschnitzten Möbel.

Wie auch bei den andern Kolonien, wird die Auswahl der Eingeladenen von einem Komitee auf

Grund eingereichter Anträge getroffen. Die meisten Künstler gehen in eine Kolonie mit einem festen Arbeitsplan. Und fast alle bestätigen, daß sie unter den idealen Umständen, die ihnen geboten werden, das Doppelte zu schaffen vermögen.

Um von den Gästen jegliche Ablenkung fernzuhalten, die ihrer Arbeit im Wege stehen könnte, schließen die Kolonien sogar die Ehegatten aus – es sei denn, daß sie (oder er) ebenfalls als Künstler qualifiziert ist. Aus demselben Grund haben die Studios auch kein Telefon.

Namhafte Künstler haben schon viele bedeutende Werke in den Künstler-Kolonien Amerikas zustande gebracht. Den Idealisten, die so etwas ermöglichen, gehört Lob und Dank, daß sie in dieser Form den schöpferischen Menschen vor zwei der größten Feinde dieses hektischen Jahrhunderts in Schutz genommen haben: vor dem Mangel an Zeit und vor dem Lärm.

Tischmusik im Mittelalter

WALTER SALMEN

Essen, Trinken und Musizieren gehören seit der Frühzeit engstens zusammen. Homer bereits preist den Gesang als „des Mahles Würze“, während die Leier als „blühende Gesellin“ beim Tafeln dienen soll. Tintoris, der bekannte Musiktheoretiker aus dem 15. Jahrhundert, empfiehlt: „Musica jocunditatem conviui augmentat“; Schiller und Uhland hoben preisend am Sängers der Vorzeit hervor:

... denn ohne die Leier im himmlischen Saal
Ist die Freude gemein auch beim Nektarmahl.

... Ihm staunen alle Gäste,
Sein Lied verklärt das Mahl.

Vier bedeutende Stimmen aus drei Jahrtausenden geben somit kund, wie wenig das Zu-Tische-Sitzen in geselliger Runde einst der notwendig dazu gehörigen Tischmusik entbehren konnte. Ob man außerdem auch altindische Mythen, ägyptische oder sumerische Bildwerke, altchinesische Texte, angelsächsische Epen oder aztekische Überlieferungen daraufhin prüft, überall auf der Erde in Hoch- wie Primitivkulturen erscheinen Gesang und

Instrumentalspiel zu den Hauptmahlzeiten ebenso zugehörig wie das Salz. Wo das Essen zur Feier, die Tischrunde zur Stätte der Versammlung und Sammlung wird, will man sich nicht nur physisch stärken, sondern durch Gesang und Spiel beschwingt festliche Stunden in heiterer Atmosphäre verbringen. Alle Sinne sollen angesprochen werden, zum Zungenschmaus tritt der Ohren- und Augengenuß; der ganze Mensch ist an der Tischrunde beteiligt. Musik gehörte zum gepflegten Lebensstil, weil durch sie das Dasein wirklichen Adel empfing. Dies galt einst für alle sozialen Schichten, denn nicht nur die Feudalherren pflegten im Mittelalter fast täglich, begleitet von Musik, ihre nach strengem Zeremoniell geordneten Hauptmahlzeiten feierlich einzunehmen, auch der Bürger und Bauer mochte diese Zutat wenigstens an den Hauptfesttagen nicht missen. Heute dagegen ist die Tischrunde weitgehend entzaubert und dieser Reize beraubt; Tafeln ist kein Fest mehr. Lediglich der Trinkspruch ist neben der allgemeinen Konversation noch von dem einstigen Reichtum übriggeblieben. Und der Rundfunk liefert zur Essenszeit jedermann „leichte Kost“ in Form von Unterhaltungsmusik ins Haus. Gelegentlich erinnert man sich auch noch in Freizeitheimen oder während Singwochen des einstigen Zusammenhangs von Musik und Tisch und singt umrahmende Tischgebete oder Kanons.

Diese Ernüchterung läßt sich indessen bis in die spätantike Welt zurückverfolgen. Gegenüber der wucherhaften Fülle von Tischmusiken im kaiserlichen Rom mahnten nämlich bereits die Urchristen zu Mäßigung und Abkehr. Sie nahmen sich das musiklose letzte Abendmahl Christi und die Hochzeit zu Kana zum Vorbild und versuchten, an Stelle betäubender und angeblich zur Wollust führender Instrumentalmusik den gemeinsamen Psalmen- und Hymnengesang einzuführen. Jedes Mahl sollte somit wie ein ernst genossenes Opfermahl hingenommen werden. Ein hartnäckiger Kampf entbrannte gegen die alteingewurzelten Sitten der heidnischen Welt, dem jedoch nur wenig Erfolg beschieden war. Nicht einmal die Bischöfe oder gar Papst Leo X. beherzigten die Mahnungen der Kirchenväter, profaner Musik bei Tisch zu entsagen. Lediglich in den Klöstern trat an Stelle be rauschender oder tänzerisch beschwingter Klänge die stille Lesung aus geistlichen Schriften im Psalmodierten.

Bei Trinkgelagen sang die erheiterte Runde zu meist selbst; in früher Zeit ging dabei zuweilen auch eine Harfe reihum von Hand zu Hand. Hier entwickelte sich die Gattung des Trinkliedes und auch die vielen Kehrreimgesänge scherzhaften Inhalts, die später vor allem in studentischen Kreisen zu Blüten und Auswüchsen sich entfalteten. Aber auch das in der Männerwelt beheimatete Helden- und Preislied war hier am rechten Ort. Bei den Hauptmahlzeiten hatte man die Wahl, daß ent-



Messer mit Elfenbein-Ebenholz-Griff. In die Klinge ist der Tenorpart eines Tisch-Dank-Liedes eingelassen.

weder Berufsmusikanten während des Essens gegen den Lohn von Naturalien oder Geld jeden Gang mit abwechslungsreichen Musiken vokal oder instrumental begleiteten oder daß diese gleichsam als Nach Tisch all ihre vielfältigen Kunstfertigkeiten zeigten. Vortragsgesänge aller Art, Tanzmusik, suitenhafte Folgen von Spielstücken wurden bevorzugt. Manche Herren wie etwa der katalanische König Pere III. wollten keine anderen Gesänge hören „sino de juntes et que parlassen de fet d'armes“. Andernorts waren lediglich „erbar

geseng vnd Christliche Lieder“ während des Schmausens zulässig, meistens jedoch gefiel das bunte, varietéartige Nacheinander von Schautänzen und Akrobatenkunststücken.

An adeligen Wohnsitzen fanden die Gastmähler im Saal des Herrenhauses statt. Regierende Fürsten speisten gewöhnlich allein (siehe Bild rechts). Meist waren die kahlen Wände des Saales mit wollenen Teppichen wärmend bedeckt, an denen entlang die Tische aufgestellt waren, so daß der Mittelraum für die Musikanten und Gaukler zum ungehinderten Auftritt frei zur Verfügung stand. Seit dem 12. Jahrhundert speisten die Herren und Damen nicht mehr getrennt, sondern zumeist in bunter Reihe sitzend, so daß das Publikum von da an auch vielseitiger ansprechbar wurde (über die allgemeinen Tafelsitten unterrichtet trefflich der von G. Schiedlausky herausgegebene Bildband „Essen und Trinken“, München 1956). Eine prä-ludierend einstimmende, lautstarke Musik eröffnete gewöhnlich die Mahlzeit, um das Wohlbehagen, den Appetit und die Trinklust wirkungsvoll anzuregen. So wie der Tischwein mit jedem der im Mittelalter üblichen vielen Gesänge wechselte, so mußten auch die Spielleute wenig und anpassungsfähig zu jedem Gericht einen neuen Ton und Rhythmus finden. Mancher von ihnen stand dabei frontal vor dem Tisch des Gastgebers, andere kauerten am Boden oder setzten sich seitlich auf die Tischkante. Die Erstellung von Pfeiferstühlen, die wie Schwalbennester hoch im Raume angebracht wurden, kam erst im Spätmittelalter auf, in einer Zeit, als auch die Musik mehr und mehr als nebensächlich erachtete Klangkulisse beiseite geschoben wurde. Ob am Kiewer Hofe oder vor englischen Grafen, ob im Speisesaal deutscher Äbte oder schwedischer Bischöfe – überall konnte man im Mittelalter als geehrter Gast speisend den Spielleuten auf Lauten, Trompeten, Flöten oder Orgeln zuhören. Peter Suchenwirt berichtet über die Gepflogenheiten am Hofe Herzog Albrechts III. von Österreich:

Pusaunen= unde pheifenschal
hört man vor jedem essen . . .

Wirnt von Grafenberg (Wigalois, Vers 1666) schildert eine zeitübliche Tafelmusik in den Versen:

Sich hup dar inne ein grozer schal /
Von maniger hande seitenspil /
Floiten und tamburen vil /
Die hullen wider einander dâ.

Oftmals traten die Spielleute erst nach der Mahlzeit auf. Anschließend an die gern von Trompeten angekündigte allgemeine Reinigung der Hände, mit denen man ja noch mangels Gabeln aß, wurden vom „truchsaezen“ die Tische fortgetragen und Tanz sowie Spiel jeglicher Art begann, während die Diener abseits verköstigt wurden:

dâ wart gesungen und gesaget,
geharpfet und gelfret. daz



Miniatur zu „Der Trojanerkrieg“
von Wilhelm von Orleans, 1419.

spil wart dâ gevîret
mit tenzen und mit reigen.

(Trojan. Krieg, Vers 16332 ff.)

Über ein Gastmahl Cosimo de Medicis von 1459 wird berichtet:

E come da mangiar quivi levorsi
Arpe e viuole e simili stomenti
Puliti giovani a danzar fur mossi . . .

während ein französischer Jongleur von sich sagt:

Quand on ot fait la table et lever et scier,
Ai-je pris ma viele por faire mon mestier.

John Milton schließlich meint in seinem „Tractate on Education“ nüchtern, Musik solle nach dem Essen erklingen, „to assist and cherish Nature in her first concoction“.

Daß außerdem auch die Raststätten an den großen Handels- und Pilgerwegen sowie die Dorfwirtshäuser ständig von fahrenden Spielleuten und Gauklern zur Unterhaltung der Reisenden überlaufen waren, bezeugen viele Reiseberichte und auch Reiserechnungen. Als eine venetianische Gesellschaft 1492 in Sterzing im Gasthaus „Zur Krone“ abstieg, kamen „während des Abendessens acht Sänger, fünf junge und drei Meister, welche recht gut sangen“, während Herzog Ferdinand von Bayern 1565 in seiner Herberge in Mantua zum Essen von „4 schalmeiern sambt ainem Pomhart und Zinglchen Plasser, oben auff ainem Camin gesessen“ des erwarteten guten Lohnes wegen musikantisch-eifrig bedient wurde. Die Intensität des Hörens wie auch die Art des Dar-

gebotenen, war sicherlich früher eine andere als heute, dennoch bot sich für den Musikliebhaber damals außerhalb des Kirchenraumes, insonderheit bei Tisch, willkommene Gelegenheit, Altes neben modisch Neuem zu hören. Entsprechend dem wech-

selnden Publikum hatten die Spielleute über ein vielseitiges Repertoire ohne Notenvorlage zu verfügen, was außer spieltechnischer Fertigkeit auf mehreren Instrumenten auch große Gedächtnisleistungen erforderte.

Tierkörper und Musikinstrument

ALWIN KRUMSCHEID

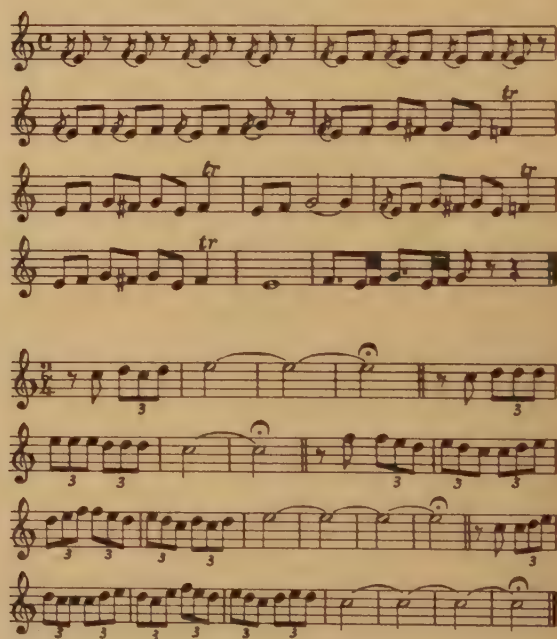
Ein Beitrag zur spanischen Volksmusik

Seit den ältesten Zeiten spielt der Tierkörper eine bevorzugte Rolle im Musikinstrumentenbau. Daß diese primitive Praxis noch heute ausgeübt wird, zeigt auch die spanische Volksmusikkunde: Hörner der verschiedensten Tiere, kleine und große Schnecken, Muscheln und Knochenteile liefern das Material zu einem klingenden Instrumentarium, das uns fast unbekannt, dafür aber um so reizvoller ist.

I. Tierhörner

In den Provinzen Galicia, Santander, Vascongadas, Segovia und Cataluña ist das Stierhorn, wie es uns aus dem Altertum überliefert ist, in der Hand des Rinder- und Schweinehirten sowie des Jägers noch bekannt und dient zur Zeichengebung für Mensch und Tier. Das an beiden Enden geöffnete Horn wird an der engsten Stelle angeblasen, und in der Nähe der größeren Öffnung sind oft Löcher für verschiedene Töne eingebohrt. In den Pyrenäen wurde in den Zeiten, als es dort noch Bären gab, ein mit Figuren schön geschnittenes Horn, das Eigentum der Gemeinde war, speziell bei der Bärenjagd verwandt. Der Führer der Hirten oder merkwürdigerweise auch der zuletzt Verheiratete hatte das Instrument in Gewahrsam und mußte im Bedarfsfalle damit die Einwohnerschaft zur

Jagd zusammenrufen. Aus dem baskischen Dorfe Gainchurizqueta wird von einem anderen Horn berichtet, das zum Fang der Wildtauben benutzt wird. Die beiden Enden des Hornes sind mit Korken zugestopft, aber in dem Korken des engen Endes befindet sich ein kleines Loch und ganz in der Nähe ein drittes größeres, in das man bei vertikaler Haltung hineinbläst. Obwohl der Ton sehr leise ist, wird er doch von den Tauben auf weite Entfernung hin gehört; der Jäger muß sich nur bemühen, die Töne in von den Tieren gewohnten Dreierstößen zu geben, um sie zu täuschen und anzulocken. In Galicia benutzen die jungen Bur-schen auch Hörner von Ziegen, um sich nachts an einem bestimmten Orte des Dorfes zu verabreden. Die folgenden Beispiele verlangen nicht bloß starke Lippen, sondern auch kräftige Lungen; ihre Melodien sind trotz des geringen Tonumfanges oder gerade deswegen von einer überraschenden Vitalität.



II. Schnecken

In den Gebirgsgegenden Cataluniens sammeln im Frühjahr die Kinder kleine Schnecken, die noch im lethargischen Zustand ihres Winterschlafes in ihrem



Tritonshörner

mit einem dünnen Häutchen versehenen Gehäuse ruhen. In dieses feine Häutchen wird ein Ritz eingenschnitten und in das Gehäuse selbst mit einer Nadel ein Loch eingebohrt. Wenn man nun durch diese Öffnung in das Schneckenhaus hineinbläst, gerät das Häutchen in Schwingungen und erzeugt einen dünnen, aber angenehmen Ton, der das Entzücken des kindlichen Ohres dieser anspruchslosen Jugend ist.

An den Küstenstrichen Spaniens wird das riesige Gehäuse der Meeresschnecke als Musikinstrument noch sehr häufig benutzt. Schon frühmorgens wird man in den Fischerdörfern durch den trompetenähnlichen Klang des „Tritonshorns“ aus dem Schlafe geweckt: zuerst ist es der Hirte, der seine Herde zusammenruft, und etwas später sind es die herumziehenden Fischverkäufer, die allmorgendlich ihre frische Ware mit einem langen Trompetenstoß anpreisen. Sind die Stöße dagegen kurz und rasch aufeinanderfolgend, dann bedeuten sie Gefahr. Es wird streng darauf geachtet, daß dieses Signal nur von der Feuerwehr und den Seeleuten benutzt wird. Jeder Fischer hat ein solches Horn griffbereit in seinem Boot liegen. Die Spitze der Spirale ist abgefeilt, damit der Luftstrom die Schwingungen im konkaven Innern des Gehäuses erzeugen kann. An der kantabrischen Küste begleiten diese monotonen Töne die dort so häufigen Männertänze und geben ihnen eine kriegerische oder gespensterhafte Geräuschkulisse. Der Halbton wird durch Hineinstecken der Hand erzielt.



III. Muscheln

Dort, wo man keine hölzernen Kastagnetten zur Hand hat, verbindet man schnell zwei sogenannte Pilgermuscheln und begleitet mit ihrem etwas harten Rhyth-



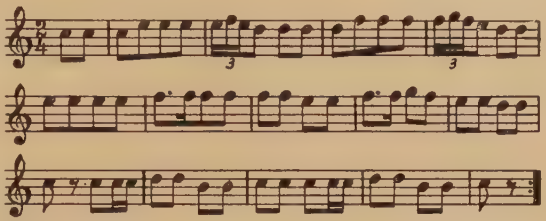
Pilgermuscheln als Kastagnetten

mus die alten Volkstänze. In den Fischerdörfern Sant Pere Pescador und Castelló de Ampurias, Provinz Cataluña, hat man sogar einen eigenen Tanz, den

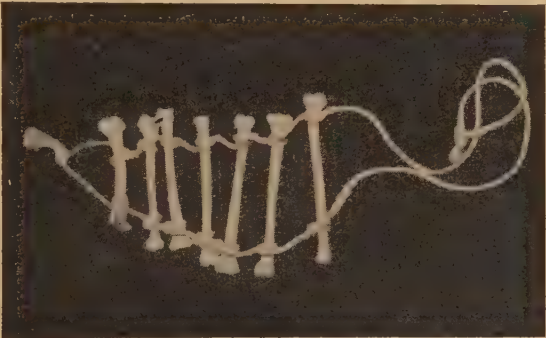
Muscheltanz, dessen Melodie von einer Flöte (Flaviol) gespielt und von den Muschelkastagnetten begleitet wird. Er wird am Strande vor dem größten und schönsten Fischerboot ausgeführt, gleichsam als wolle man ihm eine besondere Ehre erweisen.

IV. Knochen

Unter den zahlreichen Formen des Schlagwerkes spanischer Volksmusik ruft eine Art Knochenxylophon unser besonderes Interesse hervor. Eine Reihe von sieben bis zwölf Hühner-, Enten-, Ziegen- oder Schafs-



knochen ist an den beiden äußersten Enden durchbohrt oder, wie auf unserer Abbildung, auch nur geknotet und mit einer Schnur verbunden. Auf die Brust und um den Hals gelegt, strafft der Spieler mit der linken Hand die Schnur am unteren Ende, während die rechte



Knochenxylophon (Cataluña)

den Rhythmus schrappt. Zum Schrappen bedient man sich mannigfacher Gegenstände, z. B. eines Metall- oder Holzringes, eines großen Nagels, eines Holzlöffels oder sogar der Kastagnetten. In Gegenden, wo der Wacholderstrauch wächst, nimmt man einen Stiel dieses Holzes, dem man eine besondere Sonorität zuspricht. Sicherlich kommt daher auch der seltsame Name, den man diesem Instrument gibt: ginebra = Wacholder. Die Hirten schnitzen sich auch kleine Flöten aus Tierknochen.

Streng genommen gehörten zu diesem Kapitel auch alle Trommel- und Paukenarten, denn ihr klangerzeugendes Material ist das Tierfell. Abgesehen aber von der Coblattrommel der katalanischen Sardanisten, dürfte hier wenig Neues aufzuspüren sein. Anders dagegen verhält es sich mit dem Dudelsack aus Galicia (der Gaita gallega), der aber wiederum so interessant ist, daß er einer eigenen Würdigung vorbehalten bleibe.

DAS MUSIKLEBEN

»Belsazar«: Neue Begeisterung für Händel

ERWIN KROLL

Eine glanzvolle Premiere in der Städtischen Oper Berlin

Als Händel sich nach dem Zusammenbruch seines Opernunternehmens dem Oratorium zuwendete, überwand er die Stilprägungen des Barocks mit den starren theatralischen *Dacapo=Arien* und machte den Chor zum Träger eines dramatischen Geschehens, das musikalisch schon Herztöne der kommenden Klassik ahnen läßt und Sologesänge von schlichter Innerlichkeit umschließt. So hat die Aufführung des „*Messias*“, die J. Adam Hiller 1786 im Berliner Dom leitete, die Bahn nicht eigentlich für den Barockmeister, sondern für den „Klassiker“ Händel gebrochen, der mit seinen Oratorien ein Vorbild für Choropern vom Range der Gluckschen „*Iphigenien*“ und des Beethovenschen „*Fidelio*“ schuf.

Man hat für diese Oratorien mit Recht die griechische Tragödie zum Vergleich herangezogen. Es sind Volksdramen mit weltgeschichtlichem Hintergrund, und man konnte des 200. Todestages des Meisters bei uns nicht würdiger gedenken als durch die Aufführung des Oratoriums „*Belsazar*“, das in der Reihe der „*Messias*“, „*Samson*“, „*Judas Makkabäus*“ und „*Saul*“ als

dramatisch besonders packendes Werk steht und durch Wilhelm Brückner-Rüggeberg eine neue und überzeugende Bühnenfassung bekommen hat.

Hier überall ist die Musik Händels von erschütternder Eindringlichkeit, und auch bei den Auseinandersetzungen zwischen Belsazar und seiner Mutter und zwischen dieser Nitocris und Kyrus nimmt sie einen dramatischen Höhenflug. Dabei hat sie fast alle Fesseln eines modischen Barocks abgestreift und erhebt sich auf dem stolzen Fundament der hinreißenden Gebete und Lobpreisungen des Chors zu überzeitlicher Größe.

Trotz dieser Überzeitlichkeit entschied sich Wolf Völker für eine Inszenierung, die in den von Wilhelm Reinking entworfenen weiträumigen Bühnenbildern und prachtvoll bunten, harmonisch aufeinander abgestimmten Kostümen ganz und gar dem schwungvoll verschnörkelten Stil des Barocks huldigte. Der Versuch, Händels dramatisches Oratorium szenisch der Oper anzunähern, gelang. Der eine Teil des Chors saß, festlich kostümiert, zuschauend in eigens rechts und links vorgebauten Rängen, während der andere Teil auf

„Belsazar“ von G. F. Händel in Berlin



der Bühne mitspielte. Im Gesange wechselten sich beide Teile ab, um an Höhepunkten zusammenzuwirken.

Völker verzichtete darauf, die Händelsche Musik im Spiel der Solisten und des Chors genau auszudeuten, wie man das vor Jahrzehnten liebte. Er blieb, abgesehen von den kleinen Tanzeinlagen, die Händel vorschreibt und die bei uns die Starrheit auf der Bühne glücklich auflockerten, bei wenigen, streng stilisierten Bewegungen.

Die Solisten gaben, obschon man zuweilen spürte, daß ihnen Händels Melodik Mühe machte, in charaktervollem Gesange ihr Bestes und waren auch den gelegentlichen Koloraturen einigermaßen gewachsen.

Daß der Chor seinen wichtigen Aufgaben prachtvoll gerecht wurde, ist ein Verdienst teils Ernst Senffs, des Opernchor-Leiters, teils Günther Arndts, dessen Berliner Motettenchor und RIAS-Kammerchor im Festgewande die Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum herstellte. Auch im Orchester hatte man für eine historisch möglichst getreue Barockbesetzung gesorgt, Oboen und Fagotte massiert, und den Streichern zwei Cembali, zwei Harfen und eine kleine Orgel beigelegt. Das ergab zauberische Klangwirkungen, die auch dem, was auf der Bühne zu sehen war, glücklich entgegenkam.

André Cluytens verstand es, vom Dirigentenpult aus Chöre, Solisten und Orchester zu begeistern und der Pracht, der Würde und dem Gefühlsreichtum der Händelschen Musik hinreißenden Ausdruck zu geben. Mit den anderen an der Aufführung wesentlich Beteiligten wurde er am Schlusse stürmisch gefeiert. Es war ein Abend, der für die Leistungshöhe unserer Städtischen Oper sprach.

Philharmoniker ohne »volkstümliche Konzerte«

Gerhart von Westerman, der in einer Pressekonferenz die Programme der Philharmoniker-Konzerte für die Spielzeit 1959—1960 bekanntgab, eröffnete seine Ausführungen mit interessanten Bemerkungen grundsätzlicher Art. Der Typus des „volkstümlichen Konzerts“, der in der Vergangenheit des Orchesters eine große Rolle spielte, sei durch die moderne Entwicklung überholt. Konzerte mit geringerem künstlerischem Anspruch und weniger strenger Probenvorbereitung seien heute weder vom Publikum gefragt noch im Programm eines repräsentativen Orchesters zu placieren; die Gleichwertigkeit der gebotenen Leistung müsse zum durchgehenden Prinzip gemacht werden. Der Intendant hat die Konsequenz gezogen und diesen Konzerttypus endgültig aus dem Programm gestrichen. Die vier Konzerte, die bisher noch als „volkstümliche“ angekündigt wurden, heißen jetzt einfach „Sonderkonzerte“, und ihre Programme unterscheiden sich nicht wesentlich von den übrigen. Überhaupt sei in der Programmbildung durch das Eindringen moderner Musik in die symphonischen Konzerte ein Wandel eingetreten. Die Auflockerung durch kleine Formen, die früher durch Ouvertüren und leichtere symphonische Dichtungen bewirkt wurde, sei heute durch die immer mehr legitimierten Werke der neuen Musik gegeben, die der großen symphonischen Form Beet-

hovens, Brahms' und Bruckners den erwünschten Kontrast geben.

Zweifellos ist diese Entwicklung, die zum Teil durch die bewußte, der Gegenwart aufgeschlossene Programmpolitik des Philharmoniker-Intendanten herbeigeführt worden ist, zu begrüßen. Dennoch sollte man nicht ganze Bereiche der symphonischen Literatur, etwa die Werke von Berlioz und Liszt, von vornherein ausschließen; lebendige Werte gibt es überall, und es bedarf meist nur der verstehenden Sympathie des Interpreten, sie dem Publikum zugänglich zu machen. Und daß auch die Ouvertüre als Konzerteröffnung gelegentlich noch möglich ist, scheint Joseph Keilberth bezeugen zu wollen, der an einem Abend gleich drei Webersche Ouvertüren hintereinander dirigiert.

Im übrigen versprechen die Programme keine Überraschungen und Sensationen, sie enthalten keine Wagnisse und keine repräsentativen „Taten“, aber sie setzen die Linie der jüngsten Jahre fort; sie mischen geschickt Altes und Neues, und der Anteil der Gegenwart ist nicht unbeträchtlich. In den Abonnementskonzerten erscheinen als lebende Komponisten Barber, Blacher, Britten, Creston, Einem, Fortner, Hindemith, Kodály, Liebermann, Martinu, Messiaen, Pepping, Petrassi, Piston, Schostakowitsch, Swanson, Strawinsky. Die vier Konzerte mit neuer Musik (der Begriff soll wie bisher die gesamte „fortschrittliche“ Musik unseres Jahrhunderts, auch älterer Generation, umfassen) enthalten Werke von Skalkotas, Zillig, Schöenberg (Erste Kammer-symphonie), Webern, Krenek, Strawinsky, Berger, Egk (Erstaufführung der Neufassung des Oratoriums „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“), Henze, Weill (Violinkonzert); Interpreten sind Winfried Zillig, Gustav König, Richard Kraus, Hans Rosbaud.

Fünf Philharmonische Konzerte leitet Herbert von Karajan; seine Programme enthalten Mozarts Requiem und Mahlers „Lied von der Erde“, an Neuheiten Messiaens „Reveil des Oiseaux“ und Blachers „Musica giocosa“; Dirigenten der übrigen Philharmonischen Konzerte sind Sir Malcolm Sargent, Lovro von Matačić und Rafael Kubelik. In den Abonnementsreihen A, B und C erscheinen Franz Allers, Böhm, Cluytens, Conz, Friscay, Hindemith, Eugen Jochum, Keilberth, Kempe, Maazel, Edouard van Remoortel, Rosbaud, Sawallisch, Thomas Schippers, Schmidt-Isserstedt, Schmitz, Steiner, Suitner, Theodor Vavayannis, Wangenheim, Woess am Pult; die Festwochenkonzerte 1959 werden von Herbert von Karajan, Sir Malcolm Sargent (Händels „Messias“), Karl Böhm (Richard-Strauss-Gedenkkonzert) und Mathieu Lange (Puccinis „Messa di Gloria“) geleitet.

Das Andenken des 1860 geborenen Gustav Mahler wird mit dem „Lied von der Erde“, der Dritten und der Vierten Symphonie gefeiert, außerdem ist für die Festwochen 1960 die Achte, die „Symphonie der Tausend“, vorgesehen. Rechnet man hinzu, daß das Radio-Symphonie-Orchester die Zweite Symphonie vorbereitet, so sind schon einige Beiträge für eine würdige Gustav-Mahler-Feier der Stadt Berlin gegeben. Die Zusammenfassung dieser Aufführungen, die Ergänzung zum vollständigen Zyklus der Mahlerschen Symphonien und Lieder wäre Aufgabe des Senats und der Akademie der Künste. Schon jetzt muß daran erinnert werden, daß die Gelegenheit zu einer bedeutungsvollen Gesamtdarstellung des Mahlerschen Werkes, das die Grundlage der Neuen Musik unseres Jahrhunderts ist, nicht versäumt werde. Oe

Rennert inszenierte westdeutsche Erstaufführung in der Rheinoper

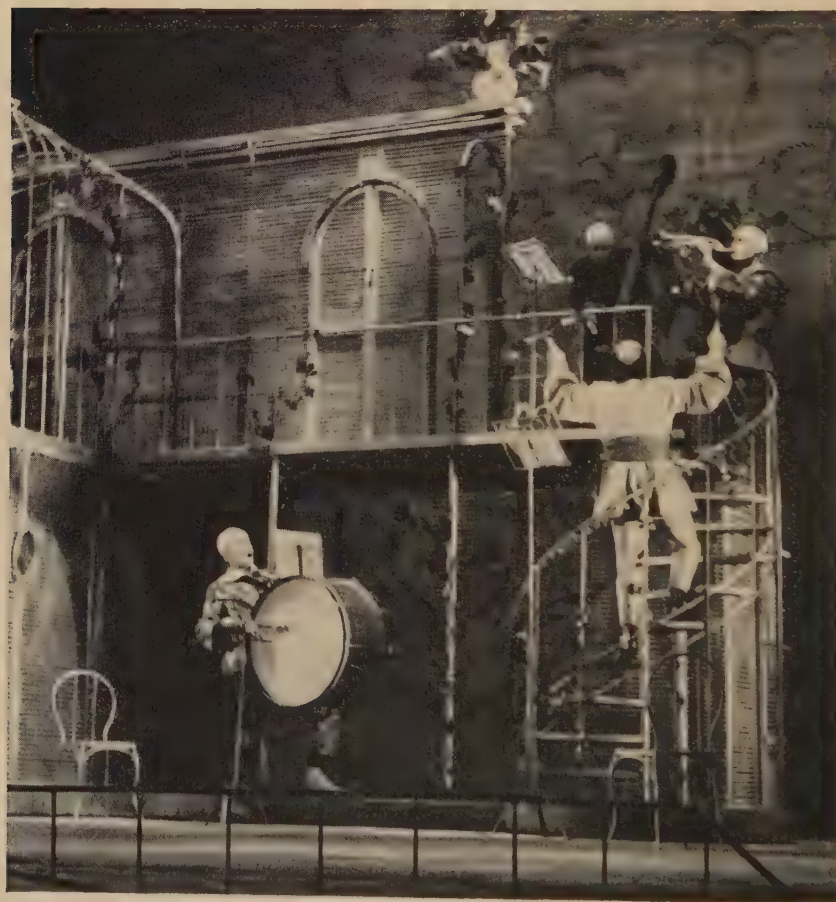
Die zeitgenössische Musikkomödie hat Seltenheitswert. Wiegt doch das Leichte schwer. Doch auch der anspruchsvollste Opernbesucher sehnt sich darnach, von Heiterem unterhalten zu werden. So stieß man in Düsseldorf jetzt auf Serge Prokofieff, den Russen, der 1953 mit 61 Jahren starb, den Komponisten, der im Westen fast zum Westler wurde und dort Welt-
 ruhm erlangte. Später jedoch kehrte er in seine Heimat zurück und mußte es im Künstlerischen mit den Jahren teuer bezahlen. So kommt es, daß die Welt den früheren Prokofieff, der einst revolutionierend begann, besser kennt und höher schätzt als den, der sich dem staatlichen Kunstakt seiner Heimat beugte.

Mit der »Verlobung im Kloster«, geschrieben nach Sheridans »Duenna«, feiert die commedia dell'arte einmal wieder ihre Unverwelkbarkeit. Es begibt sich ein heiteres und etwas verworrenes Spiel jahrhundert-
 alter Typen mit Verwechslungen, Verkleidungen, Intrigen, mit Liebe, List und gutem Ende. Viele Personen sind's diesmal, die sich auf der Buffobühne tummeln. Selbst Chöre treten auf im Rankenwerk um das Sich-Kriegen der verliebten Paare. Da ist ein reicher Fischhändler. Ihn will ein Sevillaner Edelmann zu seinem Schwiegersohn. Doch Töchterlein Luisa

zieht die Serenaden des jungen Antonio vor. Die ältere Duenna zieht es zu den Schätzen des Fischhändlers. Intrige, Kleiderwechsel zwischen Luisa und Duenna. Da trifft man auf dem Fischmarkt noch die Freundin Clara, die vor der stürmischen Liebe von Luisas Bruder ins Kloster fliehen will. Sie, die also ins Inkognito flieht, schenkt ihren Namen her. Luisa als »Clara« in Duenna-Verkleidung sinkt im Hause des Fischhändlers und mit dessen allzugern gewährtem Segen ihrem Antonio in die Arme. Fischhändler Mendoza ist nun seiner »Luisa« sicher. Entführung. Abbittebriefe wegen »Entführung« und »Flucht« platzen während eines Hauskonzerts beim Edelmann herein. Im Nonnen- und Mönchkloster scheint das eingefädelte Spiel in Drama umzuschlagen. Doch Ent-
 hüllung, Vergebung und fröhlichstes Finale um zwei glückliche junge Paare.

Dies verschlungene Hin und Her ist Prokofieffs Anlaß zu einer mit Eleganz, Bühnenerfahrung und augen-
 zwinkernder Indirektheit geschriebenen Nummernoper. Doch Arios-Rezitatives beherrscht auf weiten Strecken die Partitur einer Musik ohne Entscheidung. Sie gibt sich kammermusikalisch, spielt jedoch mit anspruchsvollen, aufwandreichen Mitteln. Natürlich

klingt »Die Liebe zu den drei Orangen« an und die Heiterkeit der »Klassischen Sinfonie«. Aber es sind etwas wehmütige Erinnerungen. Was dort taufrisch war, hat hier (nicht etwa stilisierte) Künstlichkeit bekommen und spielt sich selbst Nativität vor. So empfindet man in dieser eingängigen Musik etwas Zählflüssiges, nicht eigentlich Humorvolles. Im zweiten Teil strafft sich's und im bezaubernden Einfall des von Masken bestrittenen Hauskonzerts, und auch im Finale strahlt Sonnenschein durch die Noten. Alles ist sicher gesetzt und anspruchsvoll im solistischen wie chorischen Gesang. Doch selbst Tschaikowsky-



Düsseldorf:
 »Die Verlobung im Kloster«
 von S. Prokofieff
 (Erstaufführung)

Zitate und ähnliches gehen im etwas gequälten Humor der Gesamtpartitur unter. — Das Düsseldorfer Premierenpublikum war ein guter Spiegel dessen. Es reagierte nur mit zögerndem Schmunzeln auf diese Buffo-Lyrik Prokofieffs, um im zweiten Teil dann beschwingt mitzugehen.

Und mitgerissen hätte es von einer äußerst durchgefeilten Aufführung vom ersten Moment an sein können. Die Aufführung war vor allem ein szenisches Fest. Man hatte sich Günther Rennert als Regisseur geholt, also einen der lebendigsten Opernszeniker von heute und einen mit der leichten Hand auch fürs „Komische“. Rennert wiederum brachte sich die ihm von vielen gemeinsamen Inszenierungen her vertraute Bühnenbildnerin Ita Maximowna mit. Das gab den besten Zusammenklang, wenn auch Maximownas verspieltes fischnetzverstricktes „Spanien“ in Aquariumtönen im Kunstgewerblichen befangen blieb. Nicht so Rennert: er gaukelte ein mitreißendes, beschwingtes, nie ausuferndes, immer die Sänger mit ironischer Kühle ins Schauspielerische zwingendes Spiel auf die Bühne. Er formte am Werk, „komponierte“ Ansätze zum geschlossenen Bild aus. So zog er drei stumme Masken als Harlekinade durch das

Commedia=Ganze, setzte szenisch deutlich Gänsefüßchen, während die Musik dies nur anstrebt und nicht wirklich schafft. Prachtvolle Choreographie der Szene im ganzen mit den Höhepunkten: Hauskonzert und ausgelassenes Finale. Die — wie auch alles Chorische — zwingend gelockerte Mönchsszene (sie erhielt Szenenbeifall) zog der Regisseur etwas ins Parodistische. Insgesamt einer der szenisch fesselndsten Abende seit Bestehen der Rheinoper. — Wenn Alberto Eredes Stabführung weniger ins Helle rückte, nur glattpolierte Wiedergabe blieb, hing dies wohl auch an den Noten und ihren leichten Bleigewichten. Hans Franks Chöre „saßen“ ausgezeichnet.

Das große Ensemble der Sänger war ein Ensemble, szenisch wie musikalisch. Großartig, wie Fritz Ollendorffs Fischhändler in Rennerts Regiehand die komödiantische Routine ins Neuartig-Verschmitzte steigerte. Dorothea Sieberts anmutige und ebenso raffinierte Luisa war neben ihm eine der Zentralfiguren. Es gibt deren viele: auch Rudolf Francis lyrischer Antonio, Ingeborg Lassers tragödienhafte Duenna, Karl Diekmanns sehr profilierter Vater Don Jerom, Alfons Holte (Ferdinand), Martha Deisen (Clara), die Masken und sehr profilierte Mönche.

Egk- und Prokofieff-Erstaufführungen in Zürich und Basel

HANS EHINGER

Werner Egks komische Oper „Der Revisor“, weiterherum schon in Szene gegangen, hat verhältnismäßig lange bis zu der schweizerischen Erstaufführung warten müssen. Das Zürcher Stadttheater hat sich des Werkes nun aber in einer Wiedergabe angenommen, die sich sehen und hören lassen durfte. Da war keine, selbst nicht die kleinste Rolle fehlbesetzt; im Gegenteil mußte die Liebe auch zum Detail in Bühnenbild (Max Röthlisberger) und Regie (Günther Roth) geradezu auffallen. Der als Gast zugezogene Spielleiter hat die russische Atmosphäre in einer unaufdringlichen, dennoch spürbaren Art beschworen. Bis an die Grenze des Manirierten führte er die einzelnen Akteure; doch war es reizvoll anzusehen, wie er die Pointen von einer Hand in die andere gleiten ließ. Willig nahmen sie die Sänger, die alle zugleich gute Schauspieler waren, entgegen: Franz Lechleitner, ein „Revisor“ wie man ihn sich wünscht, begleitet von einem Diener, den man sich kaum besser denken kann, als Charles Gillig ihn gab; köstlich aber auch der Stadthauptmann Manfred Jungwirth, samt seinen beiden Damen Mary Davenport (Gattin) und Ingeborg Friedrich (Tochter). Damit ist schon angedeutet, daß die Möglichkeiten der Musik voll ausgewertet wurden, einer Musik, die nicht nach Tiefgängen sucht, sondern illustrieren und, seien wir ehrlich, unterhalten will. Egk kennt eine reiche Tonskala, in der sich in dessen das Weiche und Warme seltener findet als das Spritzige und manchmal ein wenig Brutale. In diesem Sinne hat sie Victor Reinshagen gedeutet.

Im gleichen Haus ist etwa zur selben Zeit Serge Prokofieffs Ballett „Cinderella“ („Aschenbrödel“) erschienen, ohne freilich hohe Wellen zu schlagen. Während Zürichs Opernensemble sich in deutlichem Aufstieg befindet, leidet das Ballett noch immer an nicht weit zurückliegenden unliebsamen Ereignissen. Im Basler Stadttheater dagegen spielt das Ballett wie seit Jahren eine dominierende Rolle. Noch sind die Tschaikowsky-Ballette, von denen hier einmal die Rede war, nicht beiseite gelegt, und schon hat sich der Choreograph Wazlaw Orlikowski an eine andere gewaltige Aufgabe gemacht: an Prokofieffs großes Ballettdrama „Romeo und Julia“. In seiner ursprünglichen Gestalt, vom Komponisten mit L. M. Lawrowski der Shakespeare-schen Tragödie nachgebildet, nähme es über vier Stunden in Anspruch; unter Verzicht auf zwei der dreizehn Bilder dauert es noch immer über drei Stunden. Doch Orlikowski, der sich durch Bühnenbildner Max Bignens vortrefflich unterstützt sah, hält durch. Seine Massenszenen und beinahe eindringlicher noch seine Einzel- und Gruppenszenen strahlen eine mitreißende Intensität aus. Die beiden Titelgestalten Anneliese Götz und Alfredo Köllner sehen in Roland April (Graf Paris), Nestor Mondino (Mercutio), Ernst Saxen (Tybalt) und anderen weitere Solisten von Rang neben sich. Doch entscheidet einmal mehr die Grundhaltung, die Orlikowski vorgezeichnet hat. Silvio Varviso, in diesem Winter in Berlin und Paris zu jungem Ruhm gelangt, ist der ideale Betreuer der abwechselnd herben und süßen Musik.

Opern von Händel in Halle und Heidelberg

Zu Ehren ihres berühmtesten Sohnes hat die Stadt Halle (Saale) zum achten Male Georg-Friedrich-Händel-Festspiele veranstaltet. Die Festspiele, zur 200. Wiederkehr des Todestages Händels besonders groß aufgezogen, boten nicht weniger als vier Opern: „Admetos“, „Caesar in Ägypten“ (Julius Caesar), „Ariodante“ und „Poros“ und damit die Chance, sich mit dieser wichtigen, aber wenig bekannten Seite des Händelschen Schaffens vertraut zu machen. Musikalisch sind die Werke recht unterschiedlich. „Admetos“ enthält trotz einiger herrlichen Stellen auch leere, routinierte Passagen, wobei die Einfälle sparsam sind. Auch die lockere, verwirrte Handlung (typisches Barock) lenkt hier ab. „Ariodante“ andererseits ist ein mächtiger Wurf, dramatisch sowie musikalisch. Die klargeführte Geschichte einer großen Liebe, die durch Niedertracht und Verrat gefährdet wird, sich aber schließlich durchsetzt, findet in der Partitur ihre Erhöhung. Das ethische Element tritt klar hervor und zeigt den Weg, der zu Mozarts „Don Giovanni“ führt. Großartig und erschütternd sind solche Nummern wie Ginevras Wahnsinns-Arie im 9. Bild, prächtig das jubelnde Liebesduett im 3. Akt. Die glänzende Aufführung dieses Werkes hatte man der Ostberliner Staatsoper zu verdanken.

Einen nicht weniger starken Eindruck hinterließ die einige Jahre früher komponierte Oper „Poros“ — die erste Vertonung eines Librettos von Metastasio durch Händel. Die exotische, in Alt-Persien stattfindende Geschichte bekommt durch die noble, großmütige Figur

Alexander des Großen wiederum eine stark ethische Färbung, die unwillkürlich an Sarastro in der „Zauberflöte“ denken läßt. Die tiefempfundene, rührende „Steuermanns-Arie“ des Poros im 2. Aufzug gehört zu den großen Arien der Opernliteratur. „Poros“ war die gelungenste der von dem Landestheater Halle produzierten Opern. Die durchaus realistische Inszenierung von Heinz Rückert verursachte keinen solchen Stilbruch, wie es bei „Admetos“ der Fall war; die übertriebene Gestik und das Pathos, die bei „Julius Caesar“ störten, wurden hier unterbunden. Auch muß man den Versuch emphatisch bejahen, durch Verwendung alter Instrumente dem Klang des Händelschen Orchesters näherzukommen. Das Hallesche Orchester schloß zwei Cembali, kleine Hörner und Trompeten, Theorben und Positivorgel mit ein. Bestehend war auch die Vitalität der Hallenser „Poros“-Aufführung. Die Rezitative wurden nicht einfach „heruntergesungen“, wie es oft bei Barock-Opern der Fall ist, sondern mit Gefühl und Sinn erfüllt. Gleichzeitig aber merkt man, daß die Gesangstechnik unserer Zeit den Ansprüchen der damaligen Oper nicht immer gewachsen ist — vor allem bei den reichverzierten Arien. So werden manche ornamentierte Baßarien fast unerträglich, wenn die einzelnen Töne die dazugehörige Deutlichkeit entbehren. Dies war leider bei einigen Arien des sonst ausgezeichneten Günther Leib (Poros) der Fall. Um so bewundernswerter war die Leichtigkeit und Klarheit, mit der Werner Enders die Rolle von Alexander dem Großen sang. Auch Philine Fischer

Berlin: „Ariodante“ von G. F. Händel (Schlußszene)



als Mahamaya verdient für ihre saubere und ausdrucksvolle Kunst besonderes Lob, die in solchen Arien wie bei dem ergreifenden „Hast Du mich verlassen“ am Schluß des 2. Aktes zur Geltung kommt.

Everett Helm

*

Die Städtische Bühne Heidelberg brachte eines der weniger bekannten Meisterwerke Händels und konnte mit der 1709 für Venedig geschriebenen „Agrippina“ zugleich ein weiteres Erinnerungsjahr geltend machen. Diese heitere, bezaubernde Oper, die dem 24jährigen über Hannover den Weg nach England bahnte, basiert auf einem geistvoll-spritzigen, eigens für ihn gefaßten Libretto des venezianischen Kardinals Grimani, des späteren neapolitanischen Vizekönigs, das im amüsanten Intrigenspiel der römischen Kaiserin mit Claudius, Nero und Poppea Ironie und weibliche Doppeltzüngigkeit, Turbulenz der Ereignisse mit versonnener Lyrik und festlichem Pathos mischt. Händels Musik strahlt im Glanz dieser Frische italienische Eleganz und Klangsinnlichkeit aus. Nicht nur die grandios gezeichneten Affekte der Arien, selbst die Rezitative haben hier überraschende Intensität, sie sind voller Spannung wie die kurzen, prägnanten Ensembles: überall ist Verve und Vitalität, großartige Bildkraft im Melodischen wie in der Färbung des aufgelockerten Orchesterparts.

Schon 1942 hat Hellmuth Christian Wolff diese Oper für Halle eingerichtet, den Text vorzüglich nach musikalischen Gesetzen übertragen und für die Dacapo-Arien die Reprisen im Sinne früherer Zeiten zu wohldurchdachter Affektsteigerung geführt. Auch dem Orchester und Generalbaß sind stilkundig viele der „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“ wiedergewonnen, so daß die musikalische Leuchtkraft sozusagen auf barocken Hochglanz poliert ist.

Der Schwerpunkt der (behutsam, aber unnötig gekürzt-) Heidelberger Aufführung lag allerdings weniger im Musikalischen (Karl Rucht) als im Szenischen. Frank Schultes' Bühnenbilder hatten die Antike geschickt mit bunten Prospekten und Versatzstücken in verspieltes Barock aufgefächert, Anne Schmidts Kostüme und Perücken gaben in prächtigen Farbkontrasten vergnügliches Äquivalent. Karlheinz Streibings elastisch prononcierende Regie neigte bei den Randfiguren ein wenig aufdringlich zur commedia dell'arte; er hielt zügig auf Tempo und Bewegung, die manche Schwächen der musikalischen Ausführung munter überspielten, gelegentlich aber auch die dramatische Geste dieser bildhaften, zündenden Musik verdeckten. Um so eindringlicher gestaltete Streibing die große Mittelszene des zweiten Aktes, als der unglücklich liebende Otho sich der kapriziösen Poppea nähert. Da nun wurde Händels Musik aus ihrem Geist, ihrem Temperament, ihrer Spontaneität zwingend gegenwärtig. Walter Martin (Otho) traf überzeugend Stil und Geste, er war ein kultivierter Sänger, der aus der Musik gestalten kann. Die erheblichen gesangstechnischen Anforderungen, die Koloraturen wurden von dem mutigen, eifrigen Ensemble (Gisela Lorenz, Dorothy Krebill, Peter Heinze) unterschiedlich gemeistert. Es ist jedoch Streibings Verdienst, daß auch in heiklen Situationen das Spiel immer lebendig, überzeugender wurde als das Klangliche, so trefflich manche Cembalopartien im Kontrast zu Harfe und Lauten, so klangvoll Oboen und Flöten in solistischen Aufgaben hervortraten. Das musikalische Profil wurde allerdings in der eigenen Dynamik, in der dramatischen Wirkkraft oft kaum angedeutet. Gleichwohl war doch stets der mitreißende, großzügige Atem dieser herrlichen Musik zu spüren.

Viel Szenenapplaus, viele Vorhänge bezeugten die unverminderte Publikumswirksamkeit dieser Oper.

G. A. Trumpff

Jazz-Tage in Essen

H. W. WUNDERLICH

Der Jazz ist, entgegen einer noch weitverbreiteten Meinung, nicht die Musik der Sportpaläste und riesigen Hallen. Mehr und mehr hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß die erfreulichste Interpretation in kleineren, intimen Räumen vor sich geht, wo die Möglichkeit zu intensiver Konzentration gegeben ist. So war es beispielsweise beim Modern Jazz Quartet, das in echten Konzertsälen gastierte, die schon vom äußeren Eindruck her den Hörer in aufnahmebereite Stimmung versetzten.

Doch dies ist nicht die Regel. Wenn gelegentlich — aus organisatorischen Gründen etwa — auf große Räumlichkeiten zurückgegriffen werden muß, so kann auch hier ein wirkliches musikalisches Erlebnis zustande kommen. Die gigantische Gruga-Halle in Essen, der Stadt im Zentrum des Industriegebietes, war um die Mitte des Aprilmonats der Schauplatz eines solchen dreitägigen Ereignisses. Im Gegensatz zu den anderen, großen Jazzveranstaltungen, die man bisher in unserem Lande erlebte, wurde nicht eine

Spitzenauswahl deutscher Musiker präsentiert oder eine einzelne ausländische Gruppe zu Gehör gebracht, sondern man wagte zum ersten Male den großen Schritt zum internationalen Festival, wie es in anderen Ländern schon seit langem zu den Gepflogenheiten gehört.

Norman Granz' „Jazz at the Philharmonic“-Gruppe, alljährlich wiederkehrender Gast auf deutschen Jazzbühnen, eröffnete das erste Konzert. Oscar Peterson, Pianist mit bestechender Brillanz, wechselte unlängst in seinem Trio die Gitarre mit dem Schlagzeug aus. Ed Thigpen heißt der neue Mann, und auch er bewährt sich wie der altvertraute Ray Brown am Baß. Herb Ellis, früher bei Peterson, spielt jetzt Gitarre im Lou-Levy-Quartett, dem außer dem subtilen, bescheidenen und tadellosen Levy noch Alfred Middlebrooks, Baß, und Gus Johnson, Schlagzeug, angehören. Die vier guten Solisten erwiesen sich auch als vorzügliche Begleiter für Roy Eldridge und Stan Getz. Ersterer, immer noch großer Star der Swing-



trompete, konnte auch das Essener Publikum begeistern; Getz, verhalten, cool, und oft durchgeistigt wirkend, entzückte die Modernisten unter den Hörern. Dann, vor der Pause, gab es den ersten, echten Höhepunkt in der Grugahalle. Ella Fitzgerald, eine der ganz großen Sängerinnen des Jazz, versetzte die 8000 Besucher in einen wahren Begeisterungsrausch. Ein Feuerwerk faszinierender Ideen setzte ein, eine bezaubernde Mischung aus Übermut und Melancholie,

mit einer Intensität dargeboten, die nur ganz großen Künstlern zu eigen ist. Bei den Eingeweihten — und das war der größte Teil der Konzertbesucher — zündet selbst die kleinste Nuancierung, und wenn sie humorvoll bekannte Jazzsänger parodiert, war des Jubels kein Ende. Minutenlange Beifallsstürme ließen erkennen, wie gern man Ella Fitzgerald noch ausgiebiger gehört hätte.

Das Albert=Mangelsdorff=Jazztet, eine Gruppe aus Frankfurt, ist das Beste, was unser Land auf dem Gebiete des modernen Jazz zu bieten hat. Das einzige deutsche Ensemble in diesem internationalen Reigen bestand seine Feuertaupe unter den Jazz-Größen der Welt glänzend. Ungekünstelte Chorusse, swingender Beat und der logische, harmonische Aufbau der beiden Stücke, die es spielte — all das bewies, welche Stärke in dieser Formation steckt.

Der Franzose Martial Solal, einer der vorzüglichsten Pianisten Europas, spielte mit Oscar Pettiford, Baß, und Kenny Clarke, Schlagzeug, zwei Meistern ihres Fachs und jeder auf seinem Instrument wegweisend für eine ganze Reihe von Musikern; anschließend begleiteten sie die Sopran- und Tenorsaxophonsoli von Lucky Thomson.

Ein durchaus ungewohntes und begeisterndes Erlebnis war der Auftritt der Ward Singers am Schluß des Konzerts. Gewiß sind Spirituals in Deutschland nicht mehr unbekannt, die geistlichen Negerlieder haben auch bei uns viele Freunde. Gospelsongs aber, jene zwar auch religiöse, dem irdischen Leben aber mehr zugewandte und attraktivere Form, vernahm man hier bisher nur auf Platten. Clara Ward und ihre Sängerinnen vermochten den Hörer im Innersten aufzurütteln und ihn — zugegebenermaßen durch eine gewisse Schockwirkung — völlig in ihren Bann zu schlagen. Die ungewöhnlich lebendigen und fast ekstatischen Vorträge der Mädchen hatten überwältigenden Erfolg.

Ein traditionelleres, doch nicht weniger abwechslungsreiches Konzert gab es am nächsten Tag. Alex Welsh, Chef einer der bekanntesten britischen Dixilandbands, stellte innerhalb seiner Gruppe besonders den Alt-

saxophonisten Bruce Turner vor, der auch beim kontinentalen Publikum einen guten Namen hat. Obwohl die Band handwerklich gute Leistungen vorwies, konnte man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß sie auf einem Jazzband-Ball besser als in einem Konzert placiert gewesen wäre. Ähnliches gilt für das Dutch-Swing-College-Orchestra, das zwar seit Jahren mit zu den beliebtesten Europas gehört, durch seine eingeschliffene und routinierte Spielweise jedoch gegenüber dem Konzert am Vortag abfiel. Lediglich der farbige Trompeter Nelson Williams, der für einige Stücke mit den Holländern musizierte, konnte gefallen.

Mainstream-Jazz, jener Stil, der weder traditionell noch modern ist, sondern im „mittleren Fahrwasser“ fröhlich dahinswingt und ungefähr auf der Konzeption des Musikers Count Basies fußt, wurde von Humphrey Lyttelton und seinen Leuten erfrischend dargeboten. Das war lebendiges Musikantentum, voller Vitalität und Drive. Kein Wunder, daß sich der Mainstream steigender Beliebtheit erfreut. Das Auftreten der Engländer ging seinem Höhepunkt entgegen, als sich der Trompeter Buck Clayton, ehemaliges Mitglied der Basieband, zu ihnen gesellte. Seine Duelle mit „Humph“ ließen erkennen, daß sein Ton um etliches voluminöser ist als der des Briten, der aber ebenfalls zur internationalen Spitzenklasse gehört und uneingeschränkten Beifall verdient.

Bud Powell, der Schöpfer des modernen Pianostils, ebenfalls begleitet von Pettiford und Clarke, ist auch heute noch ein überaus wichtiger Musiker und konnte einen interessanten Einblick geben in die Werkstatt des zeitgenössischen Jazz. Besonders die rhythmische Spannung verdient bei diesem Ensemble hervorgehoben zu werden, für die nicht zuletzt Pettiford und Clarke sorgten.

Bleibt zuletzt noch Rolf Kühn zu nennen, einer der wenigen deutschen Musiker, die jenseits des Ozeans ihr Glück suchten und auch fanden. Kühn gehörte bereits vor seiner Ausreise zur deutschen Elite, es erwies sich, daß er drüben reifer geworden ist und

eine persönlichere Note erworben hat. Was er zusammen mit Oscar Pettiford und Kenny Clarke bot, war ausdrucksvoll und ideenreich. Hätte er sich dem Publikum von einer etwas höflicheren Seite gezeigt, wäre sein Auftritt eine ungetrübte Freude gewesen.

Hindemith dirigiert die Bamberger Symphoniker

Die Bamberger Symphoniker, die sonst nur mit Taktstock-Heroen durch die Lande reisen, hatten für drei Konzerte in ihrer engeren Heimat den Komponisten Paul Hindemith als Dirigenten verpflichtet. Hindemith dirigierte in Erlangen, Bamberg und Ansbach ein apartes und unkonventionelles Programm: seine „Vier Temperamente“, Bachs Suite in C-Dur und Mendelssohns „Italienische Symphonie“. Man erinnerte sich hier noch an die blutvollen, von barockem Pathos durchpulsten Bach-Interpretationen Werner Egks (bei den Ansbacher Bachwochen). Hindemith nahm Bach viel „sachlicher“, aber man spürte hinter dieser Sachlichkeit menschliche Wärme und hinter den kleinen Gesten, die fast nur aus dem Handgelenk kamen, Intensität. Bei Mendelssohn wurden dann Hindemiths Dirigierbewegungen ausladender, expressiver und persönlicher: für ihn ist diese Symphonie trotz ihrer vielen klassischen Reminiszenzen durchaus romantische Musik, die ganz aus dem Klang lebt und im schönen und vollen Klang erlebt werden will. Dazwischen stand Hindemiths „Thema mit vier Variationen“ für Klavier und Streicher aus dem Jahre 1940. Man empfand unter der Leitung des Komponisten besonders eindringlich den Reichtum der figurativen Veränderungen und die Gegensätzlichkeit der Umdeutungen im Sinne der „Temperamente“. So sehr die Wiedergabe den Intellekt zu befriedigen vermochte, in erster Linie blieb sie ein musikalisches, musikantisches Ereignis. Das war allerdings nicht zuletzt auch der rhythmischen Elastizität der Bamberger Symphoniker, dem nuancenreichen Spiel des Streichquartetts und der Präzision des dezenten Solisten Hans Otte zu danken. *Rudolf Stöckl*

Louis-Spohr-Gedenktage

Die Stadt Kassel, in deren Mauern Spohr als kurfürstlicher Hofkapellmeister die zweite Hälfte seines Lebens verbrachte und den Höhepunkt seines Schaffens erreichte, kann in diesem Jahr seines 175. Geburtstages und 100. Todestages gedenken. Die Veranstaltungen des Staatstheaters und der Louis-Spohr-Gesellschaft überraschten durch eine Reihe selten gehörter Werke und vermittelten einem größeren Publikum die Erkenntnis, daß Spohrs Kompositionen mehr als historisches Interesse beanspruchen dürfen, daß ihnen musikalisch-substantielle Werte eigen sind, die auch heute noch Interpreten wie Hörer unmittelbar anzusprechen vermögen. Sie bestärkten die Erwartung, daß Spohrs Musik, die neuerdings zunehmend Beachtung findet, zumindest in einer Auswahl der besten Werke in Zukunft öfter zu hören sein wird. Allerdings zeigten diese Konzerte auch, daß

für die heutige Wiedergabe genaues Vertrautsein mit Spohrs spezifischem Vortragsstil vorzusetzen ist.

In dieser Hinsicht standen die Kasseler Spohrtage unter einem glücklichen Stern. Rudolf Schulz, der mit seinem Streichquartett Berlin den eröffnenden Kammermusikabend bestritt, erwies sich als der ideale Spohrinterpret. Dies ist um so beachtlicher, als Schulz ebenso als Interpret zeitgenössischer Musik bekannt ist; die Wiedergabe des für Spohr formal und inhaltlich gleich charakteristischen dritten Quartetts aus op. 58 zeigte dynamisch und klanglich hochkultiviertes Zusammenspiel. Das A-Dur-Quartett aus Beethovens op. 18 erinnerte daran, daß in seiner Jugend Spohr zu den ersten zählte, die sich dieser Werke annahmen; ungemein plastisch und temperamentvoll vorgetragen stellte es Spohr nicht in den Schatten, sondern dessen drittes Doppelquartett wurde — unter Mitwirken des Ortleb-Quartetts Berlin — zum Höhepunkt des Abends. Es fesselte durch seine leidenschaftliche, ursprüngliche, in ihrer Ausgespannenheit manchmal an Schubert erinnernde Melodik sowie den Reiz des geistvollen Wechselspiels und der Vermischung zweier alternierender Klangkörper.

Mittelpunkt eines Festaktes in der Stadthalle war die Gedenkrede Joseph Gregors „Louis Spohr — Meister der Weltromantik“, in der neben der Würdigung des Menschen Spohr vor allem als Schöpfer romantischer Opern gefeiert wurde. Die Hessische Staatskapelle unter Paul Schmitz spielte die Ouvertüre zur Oper „Der Alchymist“, die in ihrer vollen Bedeutung wohl erst im Zusammenhang des ganzen Werkes zu würdigen ist, und einen Satz aus der einst hochgeschätzten 4. Symphonie „Die Weihe der Töne“. Spohrs „Vater unser“ (Mahlmann) hinterließ den Eindruck schlichter Frömmigkeit, hinter der gelegentlich wiedermeierlich-sentimentale und opernhafte Züge zurücktreten. Solisten des Staatstheaters und mehrere vereinigte Kasseler Chöre waren zusammen mit der Staatskapelle unter Paul Schmitz um eine klanglich schöne, auch vom Wort her klare Wiedergabe bemüht.

Das Symphoniekonzert der Staatskapelle war die bedeutendste Veranstaltung der Spohrtage. Ein glücklicher Gedanke, Mozart (Prager Symphonie) an den Anfang zu stellen, Spohrs Idol, das seinem Schaffen immer wieder vielfältige Anregung gegeben hat. Das 7. Konzert e-Moll, vielleicht das bedeutendste unter den Soloviolinwerken Spohrs, vereinigt inhaltliche Tiefe und meisterhafte symphonische Durcharbeitung der Begleitung mit technischer Brillanz und Gefühlsbeseeltheit des Soloparts. Rudolf Schulz spielte es stilistisch vollendet, hinreißend im Brio, feinnervig, doch nicht weichlich im Kantabile und bewältigte das heikle Figurenwerk spielend. War Spohr lange Zeit als elegisch, weichlich und monoton abgestempelt, so scheint seine 5. Symphonie op. 102 durch ihren vielfältigen Ausdrucksgehalt geeignet, dieses Urteil zu revidieren. Bei vorwiegend klassizistischer Formbehandlung ganz aus romantischem Geist geboren, weist dieses pathetisch-kraftvolle Werk in seinen weiten melodischen Bögen und in der klanglichen Gestaltung auf Schumann und Brahms hin. Die Ausführung durch Paul Schmitz und die Kasseler Staatskapelle wurde den hohen technischen Ansprüchen gerecht und zum bedeutsamsten Ereignis des Spohrfestes. *Folker Göthel*

VORSCHAU

Festwochen und Tagungen

Ein Menuhin-Festival wird vom 4. bis 12. August im schweizerischen Gstaad durchgeführt. In der Kirche von Saanen wird Menuhin mit seiner Schwester Hephzibah Menuhin einen Sonatenabend geben, das zweite Konzert bestreitet die Pariser Musikpädagogin Nadja Boulanger mit ihrem Vokalensemble, im dritten Konzert bringt Menuhin mit Instrumentalisten das Sextett von Brahms und die Oktette von Mendelssohn und Georges Enesco zur Aufführung. Das Zürcher Kammerorchester unter Leitung von Edmond de Stoutz hat seine Mitwirkung zugesagt.

Zum 100. Geburtstag von Gustav Mahler 1960 bereiten die New Yorker Philharmoniker, deren Chefdirigent Mahler von 1909 bis 1911 war, ein Festival vor. Als Dirigenten wurden Dimitri Mitropoulos, Bruno Walter und Leonard Bernstein gewonnen.

Vom 10. bis 15. Juli werden in Schloß Nehmtan am Plöner See, Schleswig-Holstein, die „3. Ostdeutschen Musiktage“ veranstaltet.

Das diesjährige Treffen der Gesellschaft der Orgelfreunde findet vom 17. bis 22. August in Holland (Sitz Utrecht) statt. Fünf Orgelbesichtigungsfahrten sind vorgesehen. Auskünfte bei Dr. W. Supper, Eßlingen/N., Berliner Straße 21.

„Rundfunk und Musikalische Jugend Deutschlands“ ist das Thema eines internationalen Treffens der Musikalischen Jugend vom 16. bis 18. Oktober in Hannover; dessen Leitung Fritz Büchtger und Klaus Bernbacher übernehmen.

Kurse und Wettbewerbe

Vom 15. Juli bis 15. September finden in Siena die alljährlichen internationalen Fortbildungs- und Meisterkurse der Accademia Musicale Chigiana statt.

Ein Internationaler Kompositions-, Interpretations- und musikhistorischer Kursus wird vom 24. August bis 19. September unter dem Titel „Musik in Compostela“ in Spanien abgehalten. Informationen erteilt die Generaldirektion für kulturelle Beziehungen Palacio de Santa Cruz, Madrid.

Im Zusammenhang mit dem Festival de Musique de Besançon (Frankreich) findet vom 3. bis 13. September ein „Concours internationale de jeunes chefs d'orchestre“ statt. (Altersgrenze 30 Jahre.)

Die Fernsehoper „Die Auszeichnung“ von Hans Poser nach der gleichnamigen Novelle von Maupassant wird unter Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt gegenwärtig in Hamburg produziert. Das Werk soll zu dem für die diesjährigen Salzburger Festspiele ausgeschriebenen Wettbewerb um den Preis der Stadt Salzburg und des Österreichischen Rundfunks für die beste neue Fernsehoper eingereicht werden.

Königin Marie-José hat einen Kompositionspreis ausgesetzt, der im November 1960 erstmalig verliehen werden soll. Die Teilnahme an dem Preisausschreiben, das die Komposition eines Streichquartetts mit einer Singstimme vorschreibt, steht Komponisten aller Länder frei, die das 50. Lebensjahr am 1. Januar 1960 noch nicht überschritten haben. Auskünfte erteilt das

Sekretariat des Kompositionspreises „Königin Marie-José“, Merlinge (Genf).

Vom 28. September bis 31. Oktober veranstaltet Veracelli (Italien) den 10. Internationalen Musik- und Tanzwettbewerb der Società del Quartetto (für Gesang, Streichquartett, Tanz, Klavier und Komposition).

Bühne

Die neue Oper von Giseler Klebe: „Die tödlichen Wünsche“ — nach Balzacs „Le peau de chagrin“ — erlebt in der Woche „Musiktheater des 20. Jahrhunderts“ (13. bis 21. Juni) an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf ihre Uraufführung. Die musikalische Einstudierung hat Reinhard Peters übernommen, Regie führt Günter Roth. Klebes Operneinakter „Die Ermordung Caesars“ wurde von den Städtischen Bühnen Essen zur Uraufführung in der nächsten Spielzeit angenommen.

Das neue Kasseler Opernhaus am Friedrichsplatz beginnt im September seine Spielzeit mit der Uraufführung einer „Prometheus“-Oper nach Aischylos, die Rudolf Wagner-Régeny komponiert hat.

Die deutsche Erstaufführung der amerikanischen Oper „Susannah“ von Carlisle Floyd wird am 30. Juni in Oberhausen stattfinden. Karl Köhler übernimmt die musikalische Leitung, Regie führt Victor Warsitz.

Am 27. Juli wird im Sadler's Wells Theatre die 3. Londoner Saison durch die New Opera Company eröffnet. „Il Prigioniero“ von Dallapiccola und „Die Kluge von Orff“ werden zur englischen Aufführung gelangen. Außerdem ist Strawinskys „The Rake's Progress“ geplant.

Das neue Theater der Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchen/Gladbach wird am 12. September mit den „Meistersingern von Nürnberg“ von R. Wagner eingeweiht.

Die Deutsche Oper am Rhein plant folgende Werke für die Spielzeit 1959/60: Lulu (Berg), Lady Macbeth auf dem Lande (Schostakowitsch), Fürst Igor (Borodin), Opernball (Heuberger), Fortsetzung des Ring-Zyklus, Capriccio (R. Strauß) und eine Reihe von Repertoire-Opern.

Kunst und Künstler

Nikolaus Aeschbacher, Musikdirektor und Leiter des Opernorchesters in Bern, ist für zwei Jahre als städtischer Musikdirektor und musikalischer Leiter der Kieler Bühnen verpflichtet worden.

Gerhard Reuter, der bisher als Chefdramaturg am Landestheater in Hannover wirkte, kommt mit Beginn der kommenden Spielzeit als Chefdramaturg an das Staatstheater Stuttgart.

Der Bochumer Chefdramaturg Hans Peter Doll wird mit Beginn der neuen Spielzeit an das Landestheater Hannover gehen.

Zum neuen Intendanten der Landesbühne Schleswig-Holstein wurde Joachim von Groeling gewählt, der zuletzt als kommissarischer Leiter der Städtischen Bühnen in Ulm tätig war.

Professor Hermann Scherchen ist zum Chefdirigenten der Nordwestdeutschen Philharmonie in Herford gewählt worden. Professor Scherchen hat einen mehrjährigen Vertrag abgeschlossen und wird voraussichtlich am 7. Oktober das erste Konzert dirigieren.

Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth bei Erlangen

Prof. Dr. Richard Stöhr begeht am 11. Juni seinen 80. Geburtstag. 35 Jahre lang bekleidete er die Stelle eines Theorielehrers an der Musikakademie Wien. Von 1939 bis 1943 war er am Curtis-Institut Philadelphia tätig und wirkte von 1943 bis 1951 am St. Michaels-College Winooski. R. Stöhr ist bekannt als Verfasser zahlreicher musiktheoretischer Schriften und als Komponist.

Walter Girnatis feiert am 16. Juni seinen 65. Geburtstag. Er hat sich durch die Funkopern „Kalif Storch“, „Fantasien im Bremer Ratskeller“ und zahlreiche Orchesterwerke einen Namen gemacht.

Johannes Schüler vollendet am 21. Juni das 65. Lebensjahr. Er wirkt heute als Operndirektor und Generalmusikdirektor in Hannover, wo er schon von 1924 bis 1928 als Kapellmeister tätig war.

Konzert

Igor Strawinsky schreibt an einem Konzert für Klavier und Orchester, dessen Uraufführung mit der Schweizer Pianistin Margrit Weber während der Berliner Festwochen geplant ist.

Benjamin Britten komponiert für die Fünfhundert-Jahr-Feier der Universität Basel im Sommer 1960 eine Jubiläumskantate nach einem lateinischen Text von Bernhard Wyss.

Rundfunk und Fernsehen

Das 12. öffentliche Konzert des Bayrischen Rundfunk-Symphonieorchesters wird von Eugene Ormandy geleitet. Außer Werken von R. Strauss und M. Mossorgsky stehen die 6. Sinfonie von Karl Amadeus Hartmann und „Chant of 1942“ von Paul Creston auf dem Programm.

Hindemiths Pittsburgh-Symphony wird am 2. Juni in London unter William Steinberg und am 6./7. Dezember in Berlin von dem Radio-Symphonie-Orchester zur Aufführung gelangen. Der Hessische Rundfunk veranstaltet zum 65. Geburtstag des Komponisten, am 8. April 1960, ein Festkonzert, das unter der Leitung des Komponisten stehen wird.

Die Veranstaltungsreihe des Südfunks, „Jugend hört Neue Musik“ wird im Juni und Juli in Eßlingen mit Werken von Paul Hindemith und Olivier Messiaen wieder aufgenommen. Die Leitung der Sendereihe hat wie bisher Jürgen Uhde.

Das österreichische Fernsehen wird im Juni zwei Opern zur Uraufführung bringen: „Die Paßkontrolle“ von Paul Angerer und „Peter und Susanne“ von Paul Kont.

Chor

Ein gemeinsamer Chorleiterlehrgang sämtlicher in der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände zusammengeschlossener Organisationen soll vom 20. bis 27. September 1959 in Remscheid stattfinden. Neue Chormusik wird im Mittelpunkt der Tagung stehen.

Rund 30 000 in- und ausländische Sänger und Sängerinnen werden zum Dritten gesamtdeutschen Chorfest erwartet, das der Allgemeine Deutsche Sängerbund vom 1. bis 6. September in West-Berlin veranstaltet. Als Uraufführungen sind zwei Kantaten von Fritz Wehle und Raimund Zimmermann geplant. Als Erstauaufführung wird das Oratorium „Ein Kind unserer Zeit“ von Michael Tippett aufgeführt.

Der Leipziger Thomaskantor Kurt Thomas wurde für Herbst 1959 zu Chorleiterkursen und zur Leitung von Chorkonzerten nach Südafrika eingeladen.

Im Juni singt der Hannoversche Oratorienchor das Oratorium „Saul“ von Händel in Herrenhausen mit dem Solistenquintett Emmy Liskén (Alt), Rom Kalma (Baß), Lotte Koch-Gravenstein (Sopran), Naan Pölder (Tenor) und Franz Craß (Baß). Im September singt der Chor Honeggers „König David“ in Celle, am 15. November im Rahmen der Konzerte der Volksbühne Hannover die Nelson-Messe von Haydn und als Uraufführung die „Symphonische Kantate“ von Siegfried Strohbach. Während der Chormusiktagen des Verbandes deutscher Oratorien- und Kammerchöre in Lübeck in den Tagen vom 26. bis 29. Mai 1960 bringt der Oratorienchor ein „Tedeum“ des Organisten und Chorleiters Walter Schindler zur Uraufführung.

Verschiedenes

Ein wissenschaftliches Institut für die „Giuseppe-Verdi-Forschung“ soll in Parma gegründet werden. Zunächst sollen die biographischen Studien abgeschlossen und systematische Werk-Analysen durchgeführt werden. Ziel ist die regelmäßige Veranstaltung von Verdi-Festspielen in Parma.

Die Briefe Wilhelm Furtwänglers sollen gesammelt und in Auswahl herausgegeben werden. Es wird gebeten, im privaten oder öffentlichen Besitz befindliche Briefe im Original, in Abschrift oder Fotokopie an den Verlag F. A. Brockhaus, Wiesbaden, einzusenden. Originalbriefe werden nach Abschrift in kürzester Frist zurückgesandt.

In einer Sendung des Bayrischen Rundfunks am 8. Juni wird Fred K. Prieberg über „Polnische Musik — heute“ sprechen. Prieberg hatte auf dem 2. Internationalen Festival zeitgenössischer Musik im Herbst 1958 in Warschau Gelegenheit, sich über den Stand der polnischen Musik zu orientieren.

RÜCKSCHAU

Preise und Musikwochen

Der aus Tiflis stammende, jetzt in Michigan, USA, lebende Komponist Grant Beglarian hat für sein Werk „Diversion for Orchestra“ den George-Gershwin-Preis erhalten. Die von der George-Gershwin-Gedenk-stiftung alljährlich verliehene Auszeichnung wird seit 14 Jahren der besten Arbeit eines jungen amerikanischen Komponisten zuerkannt.

Albert Schweitzer und Igor Strawinsky sind die ersten Preisträger des Sonning-Kulturpreises. C. J. Sonning, der Gründer der literarischen Zeitschrift „Sonnes Magasin“ war Journalist. Er war während des Ersten Weltkrieges Zensor im britischen Außenministerium und schrieb zahlreiche Bücher, u. a. ein Werk über Kierkegaard. Außer der Kulturstiftung hat Sonning

Neuerscheinung!

Schriftenreihe „DIE OPER“

Herausgeber: Stoverock / Cornelissen

für den Musikunterricht an der mittleren und höheren Schule (auch für Liebhaber). 1. Heft:

Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

aus seinem bedeutsamen Vermögen einen Musikpreis geschaffen.

Im Rahmen der traditionellen Musikwochen in *Schloß Elmau* (Obb.) fanden vom 31. Mai bis 7. Juni *Händel-festtage* statt.

Bühne

Bohuslav Martinu, der im Westen lebende tschechische Komponist, übergab seine neue Oper „Die griechische Passion“ nach dem Roman von Niko Katantzakis dem Theater in *Brünn* zur Uraufführung.

An der *Komischen Oper Berlin* wurde das Ballett „Der Diener zweier Herren“ (nach Goldoni) des Tschechen Jan Rey mit Musik von Jarmil Burghauser uraufgeführt. Die choreographische Leitung hatte Gertrud Steinweg.

„Der Gefangene“ heißt ein Ballett des Schweizer Komponisten Armin Schibler, das die *Städtischen Bühnen Mainz* zur Uraufführung gebracht haben.

Der slowakische Komponist Ján Cikker schrieb seine dritte Oper „Tiene“, Die Schatten. Auf dem Weihnachtslied von Dickens fußend, verfaßte der Komponist zusammen mit Ján Smrek das Libretto.

Am *Osnabrücker Domhoftheater* wurde die Operette „Seifenblasen“ des Osnabrücker Arztes Dr. Peter Paul Schmidt in der Inszenierung von Günter Meincke und unter musikalischer Leitung von Alfred Hoffmann uraufgeführt.

Im „Dritten Programm“ der *Frankfurter Städtischen Bühnen* fand am 6. Mai die westdeutsche Erstaufführung der antiken Moritat für Pantomime „Die Witwe von Ephesus“ von Wolfgang Fortner statt.

„Romeo und Julia“ von Heinrich Sutermeister kam im April in *Schwerin* und im Mai in *Zürich*, „Raskolnikoff“ im Juni in *Karlsruhe* zur Aufführung.

Zum 10. Todestag von Richard Strauss brachte die *Städtische Oper Berlin* in der Woche vom 15. bis 19. April die Opern „Ariadne auf Naxos“, „Elektra“, „Capriccio“, „Salome“. Inge Borkh sang die Partien der Elektra und Salome.

Im *Königlichen Theater Kopenhagen* wurde das Märchen „Aladdin oder Die Wunderlampe“ von Adam Oehlenschläger mit der Musik von Carl Nielsen zum ersten Male aufgeführt.

Eine Neuinszenierung der Oper „Samson und Dalila“ von Camille Saint-Saëns fand am 17. Mai am *Badischen Staatstheater Karlsruhe* statt.

Die *Londoner Covent Garden Opera* brachte Mitte Mai eine Inszenierung von R. Wagners „Parsifal“ heraus. Die Oper wurde vor 45 Jahren dort das letzte Mal gespielt. Es wurde in deutscher Sprache gesungen, Regie hatte Herbert Graf. Die Titelpartie sangen Karl Liebl und John Vickers.

In *Kopenhagen* wurde das Ballett „Fräulein Julie“ nach A. Strindbergs Drama mit der Musik von Ture Rangström in der Choreographie von Birgit Cullberg aufgeführt.

Kunst und Künstler

Zum neuen Direktor der *Städtischen Akademie für Tonkunst* in Darmstadt wurde der bisherige Leiter des Konservatoriums der Stadt Luxemburg, Dr. Walter Kolneder, berufen.

Hugo Steurer, bisher Professor an der Musikhochschule Leipzig, wurde für das Hauptfach Klavier und Klavierkammermusik an die Staatliche Hochschule für Musik nach München berufen.

Jacques Wildberger (Basel) wurde mit Beginn des Sommersemesters 1959 als Lehrer für Komposition und Instrumentation an die Badische Hochschule für Musik, Karlsruhe, berufen.

An die Staatliche Hochschule für Musik Köln wurde eine Reihe neuer Dozenten berufen, so für Geige am Institut für Schulmusik Franz Josef Mayer (als Nachfolger Prof. Kunkels, der wegen der Erreichung der Altersgrenze ausscheidet), Wolfgang Marschner ab 1. Oktober als Nachfolger Prof. André Gertlers für eine Geigenklasse und Pater Dr. Wilhelm Lueger, der bisher einen Lehrauftrag für Gregorianik beim Institut für katholische Kirchenmusik innehatte.

Walter Felsenstein, Intendant der Komischen Oper Berlin, wurde für seine „vorbildlichen realistischen Interpretationen von bedeutenden Werken des Musiktheaters“ zum Professor ernannt.

Am 1. April wurde der Pianist und Cembalist Franz-peter Goebels unter gleichzeitiger Ernennung zum Professor an die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold berufen.

Ulrich Koch, Konzertmeister und Solobratscher des *Südwestfunkorchesters*, der seit 1. 10. 1955 an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg/Br. eine Meisterklasse für Bratsche leitet, wurde vom Kultusminister von Baden-Württemberg die Amtsbezeichnung Professor verliehen.

Das *Mozarteum-Quartett Salzburg* (Karlheinz Franke, Alfred Letizky, Dieter Ostheim, Heinrich Amminger) konzertierte in Holland, Belgien, Frankreich, England und der Schweiz. Die soeben in Paris erschienenen ersten Platten des Mozarteum-Quartetts wurden von der französischen Fachpresse als Musterbeispiele authentischer Mozartinterpretation bezeichnet.

Scipio Colombo, Leiter einer Meisterklasse für Gesang an der Badischen Hochschule für Musik, erhielt anlässlich eines Gastspiels der Mailänder Scala in Tokio durch den Kaiser von Japan den Orden Pour le mérite.

Eine siebenwöchige Japan-Tournee beendete Alberto Erede, der Generalmusikdirektor der Deutschen Oper am Rhein. Erede leitete dabei 24 Aufführungen im Takarazuka-Theater in Tokio (Verdis Traviata, Othello und Donizettis Liebestrank). Dem Ensemble gehörten international bekannte italienische Solisten an.

Dem Pianisten Wilhelm Kempff wurde das Verdienstkreuz in Gold des Japanischen Roten Kreuzes vom Präsidenten des Deutschen Roten Kreuzes, Dr. Hans Thomsen, überreicht.

Das Klavierduo Kurt Bauer-Heidi Bung konzertierte in den letzten Wochen u. a. in Mailand, Genua, Triest und Amsterdam.

Das neugegründete *Osnabrücker Trio* (C. Kopatschka, J. Trumm, K.-H. Schlüter) brachte in seinem ersten öffentlichen Konzert die Uraufführung eines Trios von Enrico Mainardi.

Die Gustav-Mahler-Medaille der Bruckner-Gesellschaft Amerikas wurde dem Dirigenten der York-Concert-Society, Kanada, Dr. Heinz Unger zuerkannt. Vor ihm waren Bruno Walter, Otto Klemperer, Fritz Reiner, Leonard Bernstein, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, William Steinberg, George Szell und Dika Newlin Inhaber der Medaille. Heinz Unger ist bereits Ehrenmitglied der Bruckner-Gesellschaft Amerikas.

Dr. h. c. Henri Gagnebin, der langjährige Direktor des Genfer Konservatoriums und Präsident des Internationalen Genfer Musikwettbewerbs, ist zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London ernannt worden. — Ferner ist Gagnebin der alle drei Jahre zur Vergebung gelangende „Prix de la villa de Genève“ zuerkannt worden.

Walter Felsenstein, Intendant der Ostberliner Komischen Oper, der Komponist Paul Dessau und der Schriftsteller Willi Bredel wurden für zwei Jahre zu Vizepräsidenten der Ostberliner Akademie der Künste gewählt. Zu korrespondierenden Mitgliedern wurden der holländische Schriftsteller Theun de Vries, die sowjetische Ballerina Galina Ulanowa und der Intendant des Deutschen Theaters in Göttingen, Heinz Hilpert, ernannt.

Das Frankfurter Hermann-Trio spielte im März bei Radio Beromünster Werke von Hessenberg und Fortner. Anfang April konzertierte die Künstler in Rom, Neapel, Bari und Mailand.

Renate von Schenkendorff, Dozentin für Gesang an der Academia de Musica in Madeira, wirkte mit als Solistin bei dem ersten großen Musikfest auf der Insel Madeira (Portugal).

Am 18. April vollendete Igino Robbiani das 75. Lebensjahr. Robbiani, der zahlreiche Opern und Orchesterwerke schrieb, ist Inhaber des Musikverlages Carisch in Milano.

Am 8. Mai 1959 wurde Walther Hirschberg 70 Jahre alt. Er hat sich als Chefredakteur der Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ und durch zahlreiche Liedkompositionen einen Namen gemacht. Hirschberg, der 1939 gezwungen war auszuwandern, kehrte 1948 in seine Heimatstadt Berlin zurück.

Der Pianist Walther von Hoeßlin feierte am 18. April in München seinen 70. Geburtstag. Als Partner von Max Reger wurde er bekannt. Nach umfangreicher Konzerttätigkeit zwischen den beiden Weltkriegen war er als Professor am Trappschen Konservatorium und an der Hochschule für Musik in München tätig.

Der Komponist und Musikschriftsteller Frank Wohlfahrt beging am 15. April in Hamburg seinen 65. Geburtstag. Er ist durch seine Funkoper „Der Maßlose“ und das Oratorium „Die Passion des Prometheus“ bekannt geworden.

Kammersängerin Viorica Ursuleac vollendete am 26. März das 60. Lebensjahr. Sie hat sich vor allem als Interpretin der großen Frauenrollen in den Opern von Richard Strauss einen Namen gemacht. Frau Ursuleac war mit Clemens Krauss verheiratet.

Konzert

In einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Joseph Keilberth wurde die einsätzige „Elegie“ für Orchester von Enrico Mainardi uraufgeführt. Mainardi selbst spielte das ihm gewidmete Cellokonzert von Gian Francesco Malipiero.

Im 8. Anrechtskonzert des Städtischen Berliner Sinfonie-Orchesters gelangten am 9. März Arnold Schoenbergs „Prélude zur Genesis“, op. 44 und Rudolf Wagner-Régenys „Genesis“ zur ersten Berliner Aufführung: Solistin: Hertha Töpfer, am Pult: Hermann Hildebrandt.

In Amsterdam wurde am 13. April die Sonatine für Flöte und Klavier von Hans Straesser uraufgeführt. Solist war Joop Verheul.

Das Konzert für Gambe, Streicher und Holzbläser von Siegfried Borries wurde im Saal der Berliner Musikhochschule uraufgeführt. Richard Klemm spielte den Solopart der Gambe, Carl Gorvin begleitete mit dem Bach-Orchester.

In einem Kammerkonzert der Arbeitsgemeinschaft kultureller Organisationen in Düsseldorf wurde ein Flötenquintett des Franzosen Claude Ballif uraufgeführt. Das Werk ist der Arbeitsgemeinschaft gewidmet und wurde von Aurèle Nicolet (Flöte) und dem Drolc-Quartett dargeboten.

In Turin fand ein Konzert mit zeitgenössischer deutscher Musik statt. Werke von Karl Höller, Hermann Heiß, Fritz Büchtger und Wolfgang Jacobi gelangten zur Aufführung.

Professor Helmut Winschermann von der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold führte mit seinem „Collegium Instrumentale Detmold“ und der Cembalistin Irmgard Lechner Konzerte in Rom, Genua, Neapel und Bari durch. Das Programm enthielt ausschließlich selten aufgeführte Werke von Joseph Haydn. Das Ensemble wurde eingeladen, am 1. November 1959 in der Sixtinischen Kapelle vor Papst Johannes XXIII. die Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach in der Neuinstrumentierung von H. Winschermann zu spielen.

Das Städtische Orchester Remscheid brachte die 1. Sinfonie von Kurt Driesch und das Klavierkonzert von Johannes Driessler (Solist Gerhard Puchelt) unter Leitung von Siegfried Goslich zur Uraufführung.

Das „Kammer-Trio Köln“ (Valérie Noack, Flöte — Heiner Spicker, Viola da gamba — Eugen Müller=Dombois, Laute) unternahm im März eine Konzertreise mit Werken französischer Barockmusik durch Belgien.

Einen Abend „Zeitgenössischer Kammermusik“ widmete das Klavierhaus Heinersdorff am Opernhaus in Düsseldorf dem Schaffen Johannes Driesslers, Gerhart Schäfers, Albert Thates, Rudolf Petzolds und Wolfgang Meyer-Tormins. Ausführende waren Hans-Christian Siebert (Violine), Gerhart Schäfer und Werner Sattel (Viola), Horst Hedler und Albert Luerkens (Violoncello), Wolfgang Meyer-Tormin (Klarinette), Emil Schmidt und Rudolf Dohm (Klavier).

Das Städtische Orchester Remscheid brachte in der Konzertsaison 1958/59 unter der Leitung von Dr. S. Goslich folgende zeitgenössische Werke in Abonnementskonzerten zur Aufführung: Strawinsky, Petruschka; Honegger, Klavier-Concertino (H. Schröter); Berg, Violinkonzert (Walther Schneiderhan); Bartók, Klavier-Rhapsodie (A. Foldes) und mit dem Städtischen Chor Hindemith, Requiem „Als Flieder jüngst mir im Garten blüht“; in Jugendkonzerten wurden Hindemiths Sinfonietta und das Concerto op. 4 von v. Einem gespielt.

Ein Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde Bad Soden/Taunus war Händels „Messias“ gewidmet. Unter der Leitung von Robert Götsching musizierte die Singgemeinschaft der Gesellschaft der Musikfreunde, verstärkt durch Mitglieder des Symphonieorchesters des Hessischen Rundfunks in Verbindung mit einer Streichergruppe des Kammerorchesters der Gesellschaft der Musikfreunde. Solisten waren: Lisa Kehr (Sopran), Lore Fischer (Alt), Egon Hoß (Tenor), Friedhelm Hessenbruch (Baß), Hans Pott (Solo-Trompete). Am Cembalo wirkte Wilhelm Mohr, den Continuo-Part spielte Johannes Ziemann.

Die „Missa da Requiem“ von Heinrich Sutermeister steht auf den Konzertprogrammen von Lausanne, Montreux, Zürich, St. Gallen und Rorschach.

Die Orchesterwerke „Minutenkonzert“ von Cor de Groot und „Krapassa“ von Oskar Wagner wurden im März 1959 bei dem „Festival of Light Music“ in Adelaide (Australien) aufgeführt.

Im Rahmen des Südtiroler Kulturinstituts wurde das Oratorium „Die Seligen“ von Joseph Haas in Anwesenheit des Komponisten von dem Leiter der Kantorei „Leonhard Lechner“ Dr. Oswald Jaeggi in Bozen aufgeführt.

Am 8. März wurde in Lippstadt unter Leitung von Heinz v. Schumann das „Te Deum“ op. 100 von Joseph Haas aufgeführt. Die Solisten waren: Lotte Koch, Karin Brinkmann, Gerhard Trubel und Erwin Deblitz.

Der Schwäbische Singkreis brachte unter der Leitung von Hans Grischnat eine ungekürzte Urtextfassung

der Matthäus-Passion von J. S. Bach zu Gehör. Die Solisten waren Gertraude Schütz-Waidelich, Lotte Wolf-Matthäus, Naan Pöld, August Meßthaler und Franz Keldh.

In Ansbach gelangten in der Schwanenritterkapelle Solokantaten von Hans Friedrich Micheelsen zur Aufführung. Otto Meyer (Orgel), Karl Blendinger (Violine) und Hanne Gschwind-Koch (Alt) wirkten als Solisten mit. Die Münsterkantorei des benachbarten Heilbronn brachte unter Diakon Herold eine Kantate des 1941 gefallenen Fr. Hiltcher.

Am 27. März wurde in St. Jakobi/Göttingen die „Johannes-Passion“ für Solisten, Chor und Orchester des Lüneburger Komponisten Jan Bender uraufgeführt.

Rundfunk

Im Rahmen der „Tage zeitgenössischer Musik“ des Süddeutschen Rundfunks kam der Zyklus „Weltlicht“ für Solobaron, kleines Orchester und Klavier von Hermann Reutter zur Uraufführung. Dem Werk liegen Gedichte aus dem gleichnamigen Roman von Halldór Laxness zugrunde. Carl Darrow White sang die Solopartie, das Südfunk-Sinfonie-Orchester spielte unter Hans Müller-Kray mit Gerd Lohmeyer am Flügel.

In einer Sendung des Hessischen Rundfunks am 12. Mai sprach Hans Werner Henze über die Entstehung seines Balletts „Undine“.

Am 28. Mai fand am BBC London die englische Erstaufführung der „Kammermusik 1958“ von Hans Werner Henze statt.

In einer Sendung des Saarländischen Rundfunks wurden am 17. Mai die Kantate „Veni creator“ und „Der gute Mensch“ von Carl Orff gesendet.

In einer Sendung des NDR Hamburg am 14. Mai wurden „Die sieben Todsünden“ von Kurt Weill übertragen.

Von Radio Bremen wurde die Kantate „Das Geheimnis des Kreuzes“ von Hans Peter Vauk uraufgeführt. Die musikalische Leitung hatte Klaus Blum. Das Werk ist für Chor, Orchester und Sprecher geschrieben.

Unter der Leitung von Dr. Siegfried Goslich fand in einem öffentlichen Konzert von Radio Genf am 11. März die Uraufführung der 2. Sinfonie von Julien François Zbinden statt.

Hans Erich Apostels „Rondo ritmico“ wurde in der Reihe „Musica nova“ des Österreichischen Rundfunks, Studio Wien, uraufgeführt. Dirigent war Miltiades Caridis. Ebenfalls in Uraufführung erklang in dieser Reihe Hanns Jelineks Kantate nach Worten Franz Kießlings für Sopran, Vibraphon und Kontrabaß op. 28 „Unterwegs“.

Kristian Lange, Leiter der Musikabteilung des Norwegischen Rundfunks in Oslo, sprach an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Br. über „Norwegische Musik von heute und gestern“.

Die Kammerkantate „Ihr meint, das Leben sei kurz“ für Solostimmen, Chor und Orchester des 1922 in Basel geborenen Komponisten Jacques Wildberger wurde in der Reihe „neues werk“ des Norddeutschen Rundfunks am 5. März uraufgeführt.

„Ricerca I“, ein Orchesterwerk in vier Sätzen von Frank Michael Beyer, wurde vom Radio-Sinfonie-Orchester Berlin unter Wolfgang Sawallisch uraufgeführt.

Chor

Auf Einladung der Universität Turku und der Sibelius-Akademie in Helsinki unternahm die Westfälische Kantorei unter Leitung von Wilhelm Ehmann

eine Konzertreise durch Finnland, u. a. standen Werke von W. Burkhard, J. N. David, H. Distler und Werke alter Meister auf dem Programm.

Um für große oratorische Aufgaben den Nachwuchs zu sichern, hat der Oratorienchor Hannover eine Chorschule eröffnet, in der junge Menschen Gelegenheit haben, sich die erforderlichen Kenntnisse durch Notenlesen, Stimm- und Gehörübungen, Absingen leichter Chorsätze u. a. m. anzueignen. Vorträge über allgemeine musikalische Themen sollen den Unterrichtsstoff ergänzen. Die Leitung hat Fritz von Bloh.

Der Knabenchor Hannover gab unter seinem Leiter Heinz Hennig Konzerte in Gmunden, Linz, Salzburg, Graz und Wien.

Verschiedenes

Prof. Max Schneider, Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts in Halle, wurde zum Präsidenten der Friedrich-Händel-Gesellschaft wiedergewählt.

Die Pariser „Académie du Disque Charles Gros“ hat dem Südwestfunkorchester unter der Leitung seines Chefdirigenten Professor Hans Rosbaud zweimal den „Grand Prix du Disque“ verliehen. Die prämierten Aufnahmen enthalten folgende Werke: Igor Strawinsky, „Agon“; Anton Webern und Alban Berg, Orchesterstücke; Arnold Schönberg, „Verklärte Nacht“.

In der Königlichen Bibliothek Kopenhagen kam die Partiturskizze eines musikdramatischen Werkes von Johannes Brahms zum Vorschein. Es handelt sich um eine Vertonung des dramatischen Entwurfs „Frau Marie Grubbe“ von Jens Peter Jacobsen. Igar Strk soll an den Bühnen der Stadt Wuppertal zur Uraufführung kommen.

Die Deutsche Musikgeschichtliche Kommission stellte auf ihrer Kasseler Jahrestagung den Tübinger Privatdozenten Georg von Dadelsen zum neuen Leiter des Quellenwerkes „Erbe deutscher Musik“, das bis in die Zeit um 1830 fortgesetzt werden soll.

Ende Mai gelangte bei Hauswedell in Hamburg die Bibliothek des Pianisten Eduard Erdmann zur Versteigerung. Sein besonderes Interesse galt barocken Seltenheiten, die Sammlung enthält zahlreiche Erstdrucke.

Der Sängertag des Deutschen Sängerbundes wählte in Bielefeld als Nachfolger von Edmund Konsek den bisherigen Vorsitzenden des Sängerbundes Nordrhein-Westfalen, Dr. Willi Engels zum neuen Präsidenten.

Zum Gedächtnis

Am 11. April starb der englische Musikforscher Eric Blom. Nach langjähriger Tätigkeit als Musikkritiker am „Manchester Guardian“ und an der „Birmingham Post“ übernahm er 1946 die Bearbeitung der 5. Auflage von „Grove's Dictionary of Music“. Blom war Herausgeber der Zeitschrift „Music & Letters“, veröffentlichte zahlreiche eigene Arbeiten und war auch als Übersetzer tätig.

Sidney Bechet, der bekannte amerikanische Sopran-Saxophonist und Klarinettist, erlag am 14. Mai, seinem 68. Geburtstag, in Paris einem Lungenkrebsleiden. Nach dem Krieg war er auf zahlreichen Tourneen in Deutschland zu hören.

„Reiner Tanz, getanzt Drama, Ausdruckstanz.“ Die Unterschrift zu dem ersten der beiden diesem Artikel beigelegten Bilder (Heft 5) muß lauten: „Josette Amiel und Jean-Paul Andréani in ‚Symphonie‘ nach Gounod“, nicht: „Ludmilla Tscherina und Milko Sparemblek in ‚Les Amants de Teruel“.

BÜCHER UND NOTEN

Thrasybulos Georgiades: „Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik“ (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie Bd. 61 1958. 146 S. DM 1,90)

Pindars zwölfte Pythische Ode aus dem Jahr 490 v. Chr. ist das konkrete Beispiel eines Chorliedes, an dem der aus Athen stammende Münchener Musikwissenschaftler mit dem Inhalt auch Sprache und Musik, Vers und Tanz interpretiert. Der Sinngehalt des Wortes *musiké* wird gegen den abendländischen, allgemeineren Begriff Musik abgesetzt wie der additive, quantifizierende griechische Rhythmus gegen das zu füllende Taktmaß in Versen späterer Kulturen. Dieser große Umschwung erfolgte bereits im ausgehenden fünften vorchristlichen Jahrhundert, er ist bei Euripides und Aristophanes ebenso abzulesen wie bei Plato und Aristoteles. Musik war bis dahin nicht etwas Ästhetisch-Autonomes und als eigenständiger Bereich zu werten, sondern Teilbegriff eben jener umfassenderen *musiké*.

Der griechische Rhythmus ist statisch, er schloß die Gleichzeitigkeit verschiedener Rhythmen aus, damit auch die Mehrstimmigkeit und die daraus resultierende Überschneidung verschiedener Rhythmen in der späteren Polyphonie. Die griechische Musik ist aus den wenigen, der Spätzeit angehörenden Bruchstücken nicht zu rekonstruieren, wohl aber läßt sich aus zahlreichen Schriftzeugnissen ihr Wesen bestimmen wie der Charakter der gebräuchlichsten Instrumente. Dafür werden im Anhang alle wichtigen Belege von Homer bis in die Zeitenwende gegeben. Wie nahe die griechische Sprache dem Magischen, wie sie dem Pädagogischen verpflichtet war, zeigt Gregoriades vornehmlich an der freien Wortstellung im Vers, die die erfüllte Zeit des Rhythmischen bedingte. Sie fordert außerordentliche geistige Aktivität im Mitvollzug, wie eben an jenem Beispiel Pindars erhärtet wird. Der Autor zeigt überzeugend auch das Weiterleben der *musiké* im Reigentanz (ungerade Rhythmen) der neu-griechischen Volksmusik, aus der noch zu erkennen ist, wie in der Antike sich das Sein im Diesseits erfüllt, im Gegensatz zum Abendland, das Dies- und Jenseits deutlich trennt. Diese fundierte Darstellung faßt Ergebnisse aus früheren Studien des Autors („Der Griechische Rhythmus“, 1949, und „Musik und Sprache“, 1954) und denen der Philologen übersichtlich und vorzüglich orientierend zusammen.

G. A. Trumpff

Festschrift für Wilibald Gurlitt

Die neue Folge der Quartalschrift „Archiv für Musikwissenschaft“, Doppelheft 1/2, 1959 (Verlag „Archiv für Musikwissenschaft“, Trossingen, 259 S., DM 18,—) ist Wilibald Gurlitt als Festgabe zugeordnet. Von den 18 Beiträgen namhafter Musikwissenschaftler stammen

sieben aus der Feder von Autoren, die unmittelbar aus der Schule Gurlitts hervorgegangen sind. Gurlitts Altersgenosse Higinio Angles, Präsident des Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom und Professor in Barcelona, eröffnet das Heft mit einer Abhandlung über musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert. Mittelalter und Barock, Themenkreise, zu denen Gurlitts eigene Arbeiten, wie der bekannte Aufsatz über Bachs Ostinatotechnik, Grundlagen und Anregungen geliefert haben, werden hier in Arbeiten von Bessler, Blankenburg, Eggebrecht, von Fischer, Hammerstein und Müller-Blattau — um zunächst Gurlitts Schüler zu nennen — behandelt. Hermann Erpf, Mitarbeiter Gurlitts in Freiburg, schrieb über Bach-Analysen, Christian Mahrenholz weist mit einem Beitrag über Silbermann auf Gurlitts Bedeutung als Orgelforscher hin; Fellerer, Gerstenberg, Lohmann (Der Ursprung der Musik), Husmann, Moberg (Upsala), Osthoff und Schmitz ergänzen die repräsentative Autorenliste. Zwei Beiträge schließlich erlauben den besonderen Hinweis: H. H. Stuckenschmidt gibt eine Deutung der Gegenwart — Gegenwart unter dem Blickpunkt der Geisteswissenschaft — und führt damit „die Musikwissenschaft aus der Klausur eines fest umgrenzten Fachwissens in den weiten Raum der Interpretation von Kultur“. Der Komponist Wolfgang Fortner deutet in seinem hier abgedruckten Vortrag „Komposition als Unterricht“ darauf hin, wie der Stilwandel zu Beginn unseres Jahrhunderts und eine neue Weise kulturphilosophischen Denkens dem wissenschaftlich dargelegten Material der Vergangenheit auch im Didaktischen eine neue gegenwärtige Bedeutung verliehen haben.

Ths.

Hanns Jelinek: Anleitung zur Zwölftonkomposition. 2. Teil. (Universal-Edition, Wien 1958. 132 Seiten und ein Anhang mit Tabellen und Kompositionsbeispielen von Schönberg, Webern und Jelinek, DM 16,—.)

Von den drei bisher existierenden Lehrbüchern der Zwölftonkomposition (Krenek, Rufer, Jelinek) hat der 1942 erschienene erste Teil der „Anleitung“ von Jelinek den am stärksten ausgeprägten didaktischen Charakter und darum einen besonderen Platz im Spezialschrifttum. Jelinek nennt seine Arbeit einen Appendix zu seinem „Zwölftonwerk“ op. 15, es ist also ein theoretischer Rechenschaftsbericht über sein vielseitiges Sammelwerk von Zwölftonkompositionen, beschränkt sich aber in den Analysen keineswegs nur auf das eigene Opus.

Der zweite Teil nun beschäftigt sich speziell mit der horizontalen Dodekaphonik, mit Kombinationen und Ableitungen. Der Band enthält auf über 120 Seiten

dreizehn Kapitel; Begriffe wie Zweierkombinationen, Begegnungen, Permutation, Interpolation, gebrochene Dodekaphonik, Selektion usw. zeigen, daß es sich hier um Spezialfälle der Technik handelt. Das abschließende Kapitel „Zur Lehre von den musikalischen Gestalten“ greift über das Thema des Buches hinaus und rechtfertigt es gleichzeitig. Hier stehen so grundlegende Sätze wie: „Die Dodekaphonik ist kein neuer Stil, keine neue Architektur. Die Dodekaphonik ist eine Neuordnung des Materials. Sie trägt alte und neue Stilrichtungen, alte und neue Baugesinnungen.“

Der Verlag hat dem Werk eine hervorragende Ausstattung zuteil werden lassen, vor allem auch in der Klarheit des Satzbildes und der Notenbeispiele. Dem Leser, der das Buch durcharbeitet, kommt es besonders zustatten, daß das Hauptkontingent der Zitate in einem Anhang zusammengetragen ist, dessen Blätter herausgenommen werden können.

Hans Mersmann: Deutsche Musik des 20. Jahrhunderts im Spiegel des Weltgeschehens. Kontrapunkte, Band 1. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart, herausgegeben von Heinrich Lindlar. (P. J. Tonger, Musikverlag, Rodenkirchen/Rhein, 1958, 154 S., DM 6,80.)

Die Schriftenreihe „Kontrapunkte“ möchte „als Folge dokumentarischer, aber auch streitbarer Schriften Spiegel und Zeugnis“ sein für die „Kraftfelder europäischer Musik“, die sich „im deutschsprachigen Kulturraum kreuzen“. Darum hat die erste Schrift als Auftakt programmatischen Charakter. Ihr Autor ist Hans Mersmann; er hat das Verdienst, als erster die Methoden der Musikforschung für die Erkenntnis des musikalischen Zeitgeschehens fruchtbar gemacht zu haben. Der Band „Die moderne Musik seit der Romantik“ von Mersmann in Bückens „Handbuch der Musikwissenschaft“, erschienen vor dreißig Jahren, ist eine überragende Leistung.

Die Sicht, aus der Mersmann damals sein Buch anlegte, war durch seine Generation bedingt. Und es hat wohl etwas Schicksalhafteres, daß sich Mersmann aus dem Denken seiner Generation nicht löst. Das zeigt am eindrucksvollsten die Disposition, die er über den Stoff trifft, und die Raumverteilung, die er den einzelnen Komponisten zumißt. Gewiß beginnt nach Mersmann um 1945 eine neue Epoche, aber seine Darstellung rückt sie nicht in die Mitte. Er gewährt ihr nur einen schmalen Raum.

Rückschau ist darum Inhalt, Gewicht und Wert der Schrift, Rückschau aus überlegener, ruhiger Sicht des Alters. Der erste Teil gilt der Geschichte, er stellt Deutschland in den europäischen Raum, er hat vier zentrale Kapitel: Schönberg, Hindemith, 1930, 1950.

Der zweite Teil behandelt einzelne Gattungen, Formen und Strukturen, Typen der Musikpflege und Soziologisches.

Hermann Pfrogner: Der zerrissene Orpheus. Von der Dreigliederung zur Dreiteilung der Musik. (Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1958. 44 Seiten.)

Dieser Schrift von Pfrogner liegt ein Vortrag zugrunde, dessen Text hier abgedruckt ist. Er ist bemerkenswert ergänzt und erweitert durch einen Anhang von 14 Seiten, der in Anmerkungen die Gedanken kommentiert und mit wichtigen Quellenzitate und Literaturhinweisen versieht. Pfrogner spricht von dem „Zeitalter der dreigeteilten Musik“, in dem wir leben, „inmitten der Auseinandersetzung zwischen Tonalität, Atonalität und Elektronik“, inmitten der „ernstesten Krisis, die unsere Musikentwicklung jemals betroffen hat“.

Eine Schrift also, geboren aus einer Krisensituation, wie sie Pfrogner sehen zu müssen glaubt? Pfrogner begründet seinen Standpunkt aus der Sicht auf die Musikgeschichte. Er beginnt bei den vorzeitlichen Anfängen prämusikalischer Klangerzeugung, der Klangmagie als der eigentlichen Vorstufe zur Musik, und er spricht dann über „die Geburt der Musik“. Kriterium, wann wir es mit Musik zu tun haben und wann nicht, ist für Pfrogner der „Vorgang des In-sich-Hineinlauschens und Herausstellens dessen, was der Mensch in sich auftönen hört. Die Musik aller Zeiten und Völker urständet immer im Menschen.“ Die abendländische Musikentwicklung geht „die ihren Verlauf bezeichnende Richtung von der Kosmik über die Anthropozentrik zur Egozentrik“.

Soweit es sich um den Nachweis geschichtlicher Vorgänge handelt, wird man Pfrogners intuitiver und zugleich dokumentarisch belegter Wesensschau gerne folgen. Die Problematik beginnt bei der Deutung der Gegenwart. Richtig ist es, den Durchbruch des Expressionismus, der die Spaltung Tonalität und Atonalität nach sich zog, als Aufstand gegen „den Alpdruck der materialistischen Anschauungen“ (Kandinsky) zu sehen. Berechtigt auch Pfrogners sehr abwägende und kritisch distanzierte Haltung gegenüber der Elektronik. Nicht erkannt ist die Bedeutung von Schönbergs Hauptwerk „Moses und Aron“. Wer könnte heute übersehen, welches Gewicht Strawinskys Annäherung an die serielle Technik tatsächlich zukommt? Immerhin — die Analyse des Gegenwärtigen wird stets das Pro und Kontra der Meinungen auslösen. Pfrogners Verdienst liegt nicht zuletzt darin, auf der Basis fundierter Kenntnisse Material für anregende Diskussionen bereitgestellt zu haben. Darum ist seine Schrift studierend wert.

Karl H. Wörner

Freude am Spiel

Zupfinstrument „Gruschka“. Diese Prospekte nennen Ihnen alles Wissenswerte.

unserer bewährten und neuen Instrumente. Verlangen Sie unsere Sonderprospekte „Fidelblatt“, „Wulf-Gambe“ und Informationen über das neue

Möseler Verlag Wolfenbüttel

Klaviermusik

Jean Philippe Rameau, „Pièces de Clavecin, mit den vollständigen originalen Textbeilagen des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben, herausgegeben von Erwin R. Jacobi“ (Bärenreiter, Kassel, 1958, XX plus 111 Seiten 18,— DM)

Studienwerke:

Paul Wittgenstein, „Schule für die linke Hand. I. Fingerübungen, II. Etüden, III. Bearbeitungen“ (Universal-Edition, Wien, 1957, 82 — 56 — 85 Seiten, DM 7,50 — 5,50 — 7,50).

Friedrich Wührer, „Achtzehn Studien zu Frédéric Chopins Etüden ‚in motu contrario‘“ (Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg 1957)

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts verfügt über fünf Großmeister des Klaviers: Bach, Händel, D. Scarlatti, Fr. Couperin und Rameau. Von Couperins Werken gibt es eine allen heutigen Anforderungen genügende Gesamtausgabe, von einer ziemlich großen Zahl der Klavierwerke Bachs, Händels und Scarlattis haben wir einwandfreie Ausgaben aus neuester Zeit, und jetzt endlich liegt eine vorzügliche einbändige Gesamtausgabe der Klavierwerke Rameaus vor, des bisherigen Stiefkindes der Editoren. Der in Zürich lebende Cembalist und Musikforscher E. R. Jacobi bietet darin die vier Sammlungen der „Pièces de Clavecin“ des genialen Franzosen nach den von diesem selbst veröffentlichten Erstausgaben dar. (Die Autographie sind verschollen, mit Ausnahme des Stückes „La Dauphine“.) Durch diesen Band ist die für heutige Begriffe unzureichende, bisher einzige Gesamtausgabe überholt, diejenige von Saint-Saëns aus dem Jahr 1895. Ein Vorwort in deutscher, französischer und englischer Sprache klärt über die Editionstechnik auf, beschäftigt sich sodann mit den vier Sammlungen im einzelnen und gibt zum Schluß einen wertvollen Hinweis zur Ausführung der Stücke. Gerne hätte man an dieser Stelle auch Bemerkungen über einige Titel gesehen, deren Sinn sich nicht ohne weiteres ergibt.

Von Wittgensteins Schule für die linke Hand darf man keine Anweisung erwarten, wie ein musikalisches Kind zu unterrichten sei, das von Geburt oder durch

einen Unglücksfall auf eine Hand allein angewiesen ist. Der Schwierigkeitsgrad ist zwar in einigen Nummern nur mäßig, sonst aber hoch, bisweilen schwindelerregend. 1. Band: Übungen von einer Vielfalt, wie sie nur ein Pianist erfinden kann, der lebenslänglich auf einen Arm allein angewiesen ist. 2. Band: Etüden, die aus Umformungen von zweihändigen Kompositionen (darunter Chopins Etüde op. 10 Nr. 12 in zwei Fassungen) bestehen oder Bruchstücke aus solchen Übungsstücken heranziehen; ferner hat Wittgenstein hier — natürlich durchweg mit entsprechendem Fingersatz — den Klavierpart des Brahms'schen Liedes „An die Nachtigall“ und des 3. Satzes von Bachs Sonate in f für Violine und Cembalo aufgenommen, um zu zeigen, wie der Einhänder auch kammermusikalisch mit anderen musizieren kann. 3. Band: Bearbeitungen, die vom 1. Präludium des Wohltemperierten Klaviers I (in der Originalgestalt und in Form der Gounodschen „Méditation“) bis zu „Isoldens Liebestod“ von Wagner-Liszt reichen. Diese Sachen werden nur den Einarmigen interessieren. Dagegen ist jedem anderen fortgeschrittenen Spieler eine Auswahl aus den Übungen des 1. Bandes zu empfehlen, zum Ausgleich der Bevorzugung der Rechten im klassisch-romantischen Klaviersatz.

Wittgenstein hat sich seine Bearbeitungen „auf den Leib“ geschrieben; es gibt nicht genug einhändige Originalwerke, um damit mehrere Programme zu füllen. L. Godowsky, der sich durch Kombination von je zwei Chopin-Etüden einen „kontrapunktischen Schelmenstreich“ geleistet hat, rechnet ebenfalls mit dem Podium. Von anderer Absicht läßt sich Friedrich Wührer bei seinen Chopin-Studien leiten. An den Konzertvortrag denkt er erfreulicherweise nicht. „Die vorliegenden Studien sollen dem angehenden Virtuosen die Ausbildungsmöglichkeit, welche die Etüde Chopins einer Hand bietet, in annähernd gleicher Weise auch der anderen Hand vermitteln und somit vor allem der linken Hand, die Chopin geringer beachtet hat als die rechte, das geeignete Übungsmaterial liefern“ (aus dem Vorwort). Das Passagenwerk, mit dem Chopin die Rechte bedenkt, wird von Wührer der Linken übergeben, wobei er es teils parallel zum Original, teils in Gegenbewegung ablaufen läßt,

DOFLEIN: DAS GEIGEN-SCHULWERK

Das bekannteste Standardwerk des modernen Violin-Unterrichts

- I Der Anfang des Geigenspiels
- II Ausbau und Technik
- III Die zweite und dritte Lage

- IV Erweiterung der Bogen- und Fingertechnik
- V Das Spiel in den höheren Lagen

Ed. Schott 2201/04 je DM 4,50
Ed. Schott 3647 DM 5,—

Das Schulwerk ist auch in einer englischen Ausgabe erschienen

meistens mit unerheblichen Änderungen, die entweder anatomisch oder harmonisch bedingt sind. (Schon Emil Frey hat in seinem Werk „Bewußt gewordenes Klavierspiel“ Etüden von Cramer, Clementi und Chopin für die Linke bearbeitet, sogar tastenbildlich genau symmetrisch.) Was Chopin in solchen Fällen der Linken anvertraut, muß sich bei der Verlegung in den Diskant etwas stärkere Eingriffe gefallen lassen. Welcher Art eine Bearbeitung auch sei — die unbeschreibliche Genialität des Originals kann dabei nicht erreicht werden. Doch muß man anerkennen, daß Wührer bei der Aufgabe, die er sich gestellt hat, großes kompositorisches Geschick entwickelt.

Walter Georgii

„Zwölf Volkslieder aus Ostpreußen“, hrsg. von Erwin Kroll (Verlag Bote und Bock, Berlin).

Neben den vielen kleinen Liederbüchlein, die in den letzten Jahren erschienen sind und sich um eine Pflege und Bewahrung derjenigen deutschen Volkslieder bemühen, die in den heute jenseits von Oder und Neiße liegenden Gebieten gesungen wurden, tritt nun erstmals ein Heft, das sich für das Singen am Klavier eignet. Es sind die „Zwölf Volkslieder aus Ostpreußen“, von Erwin Kroll für mittlere Singstimme und Klavier gesetzt. Es handelt sich um elf Volkslieder, denen als letztes Stück das „Ostpreußen-Lied“ des Bearbeiters folgt — da aber dessen Melodie außerordentlich glücklich den Volksliedton trifft und sowieso schon weit bekannt geworden ist, fügt es sich als erster Ausklang in diese Sammlung ein, die von „Zogen einst fünf wilde Schwäne“ über den „Oadeboar“ bis zum „Putzhehneke“ reicht. Kroll hat die Melodien gut singbar gesetzt und geschickt mit Klavierbegleitung versehen, die dem jeweiligen Textgehalt feinsinnig nachspürt. Eine gute und einheitliche Sammlung.

Rudolf Elvers

Musik für Laute

Robert Dowland: *Varietie of Lute Lessons*,
Faksimile-Ausgabe von E. Hunt
(1958, Verlag Schott & Co., Ltd., London, DM 24,—).
Sylvius Leopold Weiss: *Partita Nr. 15*
Fantasie
beide herausgegeben von D. Kennard
(1958, Schott & Co., Ltd., London, je DM 2,—).

Aus guten Gründen sollen diese drei Neuerscheinungen zusammen besprochen werden. Sowohl die Werke von Sylvius Weiss als auch der Sammelband Robert Dowlands sind beste Zeugnisse der alten Lautenkunst. Was aber bei dem prachtvollen Faksimiledruck der „Varietie of Lute Lessons“ zuviel an wissenschaftlicher Gründlichkeit für den einfachen Lautenisten oder gar Gitarrenspieler getan wurde, geschah durch den sonst so verdienstvollen Herausgeber bei den Weisschen

Werken zu wenig. Es ist aber auf jeden Fall ein Verdienst, der wachsenden Schar ernsthafter Gitarristen (denn die Lautenisten sind und bleiben in bescheidener Minderzahl) Originalliteratur alter Meister zur Verfügung zu stellen. D. Kennard arrangiert die Fantasie und die Partita für die Gitarre, wohl wissend, daß es die Gitarristen sind, die nach dieser Literatur greifen. Es wäre aber wünschenswert gewesen, im Notentext auch die Urgestalt erkennbar zu machen und vorgenommene Änderungen zu kennzeichnen. Das Notenbild brauchte darum nicht unübersichtlich zu werden, und die historische Treue bliebe gewahrt.

Umgekehrt kann mit der von E. Hunt großartig besorgten Dowland-Ausgabe nur der Lautenspezialist und Musikwissenschaftler etwas anfangen — für diese bestimmt eine Fundgrube und Freude. Der Musikliebhaber hat aber leider wenig davon. Er stellt sie bestenfalls in seine Bibliothek, erfreut sich des schönen Druckes, kommt aber kaum zu praktischen Ergebnissen. Es wäre ein großes Verdienst, eine Transkription in moderner Notenschrift noch anzufügen, vielleicht in Form eines Beiheftes. Dann wären wissenschaftliche Exaktheit und praktische Verwendbarkeit in einem gewährleistet, sogar der Gitarrist könnte sich sein Teil herausholen. Die Veröffentlichung des Werkes ist trotzdem sehr zu begrüßen; denn in dieser Sammlung sind die besten Werke der Lautenkunst zusammengetragen. Robert Dowland, der Sohn des großen John Dowland, hat damit ein großes Werk geleistet. Für die Erforschung der Lautenpraxis jener Zeiten sind die vorangestellten „Notwendigen Betrachtungen über die Laute“ von John Dowland und J. B. Besarde von größtem Wert.

Hubert Zanoskar

Notenbeilage

Obwohl Telemann zahlreiche Kammermusikwerke mit Blockflöten geschrieben hat, findet sich darunter nur ein Duett für zwei Altblockflöten. Es ist in dem „Getreuen Musikmeister“ enthalten, einer Sammlung, die 25 Lektionen kleinerer Musikwerke aller Gattungen und für die verschiedensten Instrumente enthält. Nach Angabe des Komponisten kann das Duett auch mit zwei Querflöten oder zwei Gamben gespielt werden. Das Allegro aus der ersten Sonate im Kanon ist ursprünglich für zwei Querflöten oder zwei Violinen gedacht. Bei der Übertragung wurde die Anweisung berücksichtigt, die Telemann für das Spielen seiner „Sechs Duette für Flöten oder Geigen“ auf der Blockflöte gegeben hat: die Stimmen im französischen Violinschlüssel zu lesen. Die zwei Sonaten für drei Altblockflöten von Scherer, aus dem wir den ersten Satz der zweiten Sonate bringen, sind das einzig erhaltene Werk eines Komponisten, von dem wenig bekannt ist. Die Musizierfreudigen, sehr blockflötengerechten Sonaten sind eine wertvolle Bereicherung in der überaus spärlichen Originalliteratur für drei Blockflöten.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



DIE SCHALLPLATTE

Die Musik und der technische Fortschritt

HEINRICH SIEVERS

Neuheiten auf der Deutschen Industriemesse Hannover

Seit einigen Jahren stellt die gesamte deutsche Elektroindustrie ihre Neuheiten auf der Deutschen Industriemesse in Hannover aus. Dadurch ist es möglich geworden, eine konstruktive Entwicklung zu übersehen, die auf dem Gebiete der Elektro-Akustik und der Phontechnik ständig in Bewegung ist. Für den Musiker, den die technischen Probleme meist viel zu wenig interessieren, bieten Ausstellungen, wie diese Messe, die beste Gelegenheit, mit den Konstrukteuren, Herstellern und Vertriebsleitern ins Gespräch zu kommen, Wünsche und Ansichten auszutauschen, die einem gedeihlichen Zusammenwirken von Musik und Technik von Nutzen sein können. Es war erfreulich festzustellen, wie in immer stärkerem Maße das Urteil und die Wünsche des technisch interessierten Musikers respektiert werden und neben der gewiß vordergründigen materiellen Einstellung der Industrie zunehmend auch musikalische Forderungen in der Art der ideellen Zweckbestimmung und Anwendungsmöglichkeit technischer Mittel erfüllt sind.

Probleme der Stereophonie

Als vor knapp einem Jahr die ersten stereophonen Schallplatten auf dem deutschen Markt erschienen, eröffnete diese umwälzende Neuheit sowohl den Konstrukteuren von Abspielgeräten als auch den Herstellern von Verstärkeranlagen und Lautsprechern ein erweitertes Arbeitsgebiet. Für die Technik lagen die Probleme ebenso in der Entwicklung neuer Geräte wie auch besonders in der zwangsläufigen Notwendigkeit, die bisher üblichen hochwertigen Apparaturen auf stereophone Wiedergabe umzubauen. Die Umbauten betreffen in erster Linie die großen Rundfunkgeräte und hier insbesondere die sogenannten „Musiktruhen“ mit ihrem kostspieligen Aufwand. Da fast alle Truhen hervorragende Lautsprecherkombinationen haben und zudem reichlich Platz für Zusatzgeräte bieten, hat die Industrie Zusatzverstärker entwickelt, die verhältnismäßig preiswert die Umwandlung in Stereoanlagen ermöglichen. Der von Telefunken konstruierte Stereo-Zweikanal-Verstärker S 81 verwandelt Rundfunkgeräte und Musiktruhen aller Fabrikate

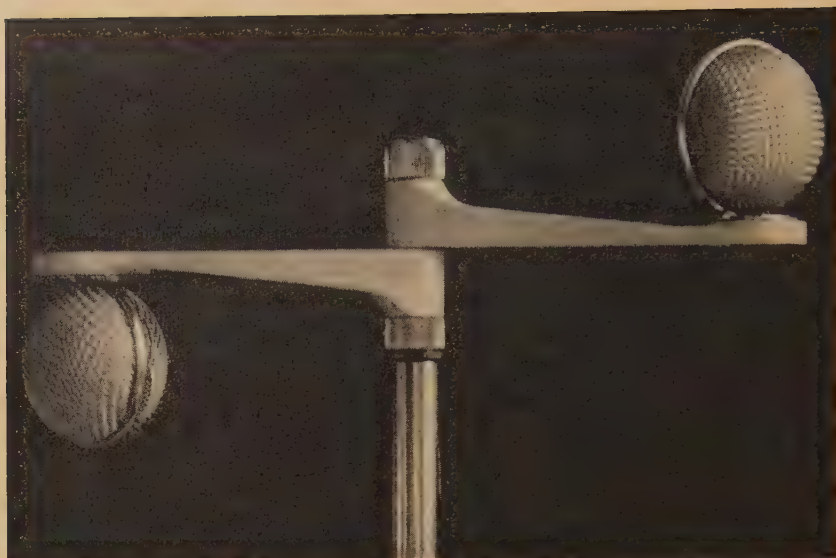
und beliebigen Baujahrs in Verbindung mit einem Stereo-Abspielgerät und zwei Stereo-Außenlautsprechern zu einer Voll-Stereo-Anlage. Die Kosten der Veränderung, die auch den Plattenspieler betrifft (Stereo-Tonarm!), liegen bei etwa 300 DM. Die Klangqualität der auf diese Weise geschaffenen Stereo-Anlage ist voll auf befriedigend.

Die Deutsche Industriemesse in Hannover zeigte auf allen Gebieten der Stereophonie die lebhafteste Aktivität der Hersteller. Die Rundfunkindustrie wird ihre Ergebnisse allerdings erst zum 1. Juli der Öffentlichkeit zugänglich machen, doch zeigten die meisten Unternehmer bereits jetzt ihre Musterstücke, die anschließend in die Fertigung gehen. Bezüglich der Stereophonie sind kaum Überraschungen zu erwarten, doch zeichnen sich jetzt klar die Grenzen ab, innerhalb derer die Entwicklung zur Steigerung der naturgetreuen Stereowirkung ausreifen kann. So haben Grundig, Loewe, Saba, Siemens und Telefunken für die kommende Saison Stereogeräte vorbereitet, die eine überraschende Klarheit im Klangbild zeigen und bewußter als bisher auch ästhetischen Anforderungen in Aufmachung und Form gerecht werden.

Zahlreiche Abspielgeräte in durchweg erschwinglichen Preisklassen werden mehr und mehr dafür sorgen, daß der Stereo-Schallplatte ein breiterer Weg als bisher geschaffen wird. In Hannover zeigten alle Hersteller von Plattenspielern sehr sauber durchkonstruierte Geräte, die mit wenigen Handgriffen die „monaurale“ Abspielvorrichtung in eine stereophone umwandeln. So hat Philips einige sehr beachtliche Qualitätssteigerungen in der Reihe ihrer Phonogeräte eingeführt. Als herkömmliche viertourige Plattenspieler mit vorbereiteter Stereomöglichkeit werden sie beiden Zwecken dienen. Bei den Koffergeräten mit eingebautem Verstärker und Lautsprecher brauchen diese Plattenspieler nur noch an den Radioempfänger



Grundig, Stereo-Tonband-Koffer TK 60



Stereo-Mikrophon
MDS-1, Sennheiser

angeschlossen zu werden, um damit eine durchaus befriedigende Stereowiedergabe zu gewährleisten. Geräte dieser Art werden von allen Phonofabrikanten auf den Markt gebracht. So zeigen Dual, Elac, Harting, Perpetuum-Ebner, Wumo handliche Phonokoffer, die sowohl mit einfachem Laufwerk als auch mit Plattenwechseln ausgestattet sind. In Wirklichkeit aber bleiben diese Koffergeräte, die den vorhandenen Radioapparat als zweiten Kanal für die stereophone Wiedergabe benötigten, Behelfslösungen.

Das erste wirklich stereophone Koffergerät konstruierte bereits im vergangenen Jahr Perpetuum-Ebner (St. Georgen/Schwarzwald). Mit dem Modell PE Musical 99 V Stereo entstand ein leicht transportables Instrument, das zwei gleichwertige trennbare Lautsprechergruppen im Deckel unterbringt, mechanisch absolut zuverlässig arbeitet und musikalisch hohe Anforderungen erfüllt. Der Preis dieser qualitativ hochwertigen Anlage beträgt 497,50 DM. Dual hat das Problem der tragbaren Vollstereoanlage auf andere Weise gelöst. Das Gerät besteht aus zwei Koffern und kann auch getrennt nach dem Aufbauprinzip bezogen werden. Dieser Vorteil kommt besonders dort zur Geltung, wo vorerst nur monaurale Platten abgehört werden. Der Lautsprecherkoffer kann später nachgekauft werden. Der Preis beträgt insgesamt 470 DM.

Die Frage, ob der Musikinteressierte und der anspruchsvolle Musikkennner mit der Anschaffung einer Stereo-Anlage warten soll, ist mit Nein zu beantworten. Die deutsche Phonindustrie ist heute in der Lage, höchste klangtechnische Forderungen, die das empfindliche Ohr stellen

Hierbei sind akustische, physiologische und ästhetische Forderungen zu erfüllen.

Verbesserte Magnettongeräte

Fast alle Heimtongeräte weisen einen erweiterten Frequenzgang auf, der seit dem vergangenen Jahr durchweg die Herabsetzung der Bandgeschwindigkeiten um 50 Prozent bei gleichbleibender Klangqualität ermöglichte. Die verschiedenen Fabrikate wurden durch Verwendung von „Ultra-Tonköpfen“ leistungsfähiger, so daß (wie meine eigenen Versuche gezeigt haben) bereits mit einer Bandgeschwindigkeit von 9,5 cm/s „klavierfeste“ Aufnahmen zu machen sind. Der Gleichlauf der Antriebsmotoren ist in allen Preisklassen gewährleistet und damit die Voraussetzung für einwandfreie Musikaufnahmen gegeben. Der erhöhte Komfort in der Ausstattung der verschiedenen Fabrikate bedingte in den wenigsten Fällen Preisaufschläge. Aus der großen Reihe der Tonbandgeräte, die für den Musiker in Frage kommen, wurde in Hannover das Reise-Tonstudio UHER 195 mit dem Frequenzgang 30–20 000 Hz stark beachtet. Besonders schöne Lösungen bietet die SABA-HI-FI-Stereo-Kombination; sie baut sich als Koffergerät mit



Voll-Stereo-Koffergerät
Paray 1004 SV 20 Dual

seitlich abnehmbaren Klangstrahlern auf. Jeder Klangstrahler enthält zwei SABA-Konzertlautsprecher, die beliebig im Raum angeordnet werden können. Der Plattenspieler ist ein Zehnfach-Wechsler Dual 1006. Den zweikanaligen Verstärker konstruierte SABA. Der Koffer kann mit vier Holzbeinen versehen werden und, durch eine UKW-Ausstattung ergänzt, doppelte Funktion erfüllen. Das in der äußeren Form sehr ansprechende Gerät wird im Laufe des Sommers auf dem Markt erscheinen. Der Preis ist noch unbestimmt. Die gleiche Qualität verspricht das Magnetophon 85 der Telefunken-Gesellschaft. Beide Geräte kosten um 600,— DM. Das hochwertige Telefunken-Magnetophon M 23, das absolute Studioqualität hat, erhielt jetzt einen Koffer mit Verstärker und vier Lautsprechern. Es dürfte das zur Zeit technisch beste Gerät sein. In der Preislage um 1700,— DM wird es allerdings nicht für jedermann erschwinglich sein.

Besonderes Interesse fand der Grundig-Stereo-Tonbandkoffer TK 60 für zweikanalige Aufnahme und Wiedergabe. Auch Uher hat ein Stereo-Modell herausgebracht, doch eignet es sich nur für Stereowiedergabe. Da Stereoaufnahmen sehr große Erfahrungen erfordern und der technische Aufwand durch zwei Mikrophone bzw. Spezialmikrophone zu kostspielig ist, hält die Industrie zur Zeit noch mit der Fertigung von Voll-Stereo-Tonbandgeräten zurück. Telefunken und Philips haben jedoch Vorkehrungen getroffen, in kürzester Frist ebenfalls Stereogeräte auf den Markt bringen zu können.

Das von der Firma Elektromeßtechnik Wilhelm Franz (Lahr) hergestellte Miniatur-Magnetton-Gerät „Stellavox“ hat die äußeren Abmessungen 6x12x26 cm, weist bei Tempo 19 cm/s einen Frequenzgang von 30 bis 14 000 auf, wird mit Transistoren betrieben und aus Kleinst-Akkus gespeist. Es ist in einem Etui mit Lautsprecher untergebracht und dürfte sich für Musikreportagen eignen, weil es Studioqualität besitzt. Über dieses Gerät soll an dieser Stelle später eingehend berichtet werden.

Die Qualität der Mikrophone wurde gesteigert

Die führenden Mikrophon-Werkstätten konnten durch intensive Forschungsarbeit die Qualität der dynamischen und der Tauchspulenmikrophone erheblich steigern. Die Preise für musikalisch zuverlässig verwendbare Mikrophone bewegen sich zwischen 120 bis 400 DM, je nach Empfindlichkeit und Frequenzgang. Das schon seit einigen Jahren unverändert gebaute Tauchspulenmikrofon MD 21 (Sennheiser) hat sich für hochwertige Musikaufnahmen mit guten Aufnahmegegeräten vollauf bewährt. Das kleine, angenehm zu verwendende Beyer-Mikrofon M 100 ist zwar erheblich teurer, weist aber viele Vorteile auf, die sich besonders bei der Verwendung im Konzertsaal bemerkbar machen. Der Frequenzgang beider Mikrophone reicht etwa von 50 bis 16 000 Hz. Das Breitband-Cardioid-Mikrofon D 19 B (AKG) verfügt über einen Sprache-Musik-Schalter und bewältigt den Frequenzbereich zwischen 40 bis 16 000 Hz. Wer ein Kondensatormikrofon sucht, das allerdings einigen elektrischen Aufwand erfordert, ist mit dem Typ U 47 (Neumann) bestens beraten. Für die serienmäßig gebauten Heimtongeräte genügen jedoch die hochwertigen dynamischen Mikrophone (einschließlich Tauchspule); sie sind robust und trotzdem sehr aufnahmeempfindlich.

Sennheiser, Berger und AKG zeigten in Hannover erstmalig ihre dynamischen Stereo-Mikrophone. Der von Sennheiser geforderte Preis für seine Type MDS 1 liegt bei 190 DM und dürfte damit nicht zu hoch sein. Technisch ist das Sennheiser MDS 1 für alle Arten stereophonischer Aufnahmetechniken geeignet.

DER ROTE FADEN

Bertolt Brecht / Kurt Weill: Die Dreigroschenoper

Gesamtaufnahme

Künstlerische Leitung: Lotte Lenya

Orchester: Mitglieder des Tanzorchesters des „Senders Freies Berlin“

Der Günther=Arndt=Chor (Berlin)

Solisten: Willy Trenk=Trebitsch; Trude Hesterberg; Johanna von Koczian; Erich Schellow; Wolfgang Gruner; Inge Wolffberg; Lotte Lenya u. a.

Dirigent: Wilhelm Brückner-Rüggeberg

Philips L 09 421/22 L; 56,— DM

Diese in jeder Beziehung sorgfältige Interpretation erhebt Anspruch auf dokumentarischen Wert. Sie wurde von der Witwe des Komponisten bis ins kleinste überwacht und zeichnet sich durch Klarheit der gesungenen Dialoge sowie peinlich genaue Beobachtung der musikalischen Forderungen aus. Die Dreigroschenoper gehört zu den interessantesten und bedeutendsten Erscheinungen des zeitkritischen Theaters der zwanziger Jahre. Das allein rechtfertigt die musikalische Gesamtaufnahme in authentischer Gültigkeit, wie sie durch Lotte Lenyas künstlerische Einflußnahme möglich war. Bedauerlich ist allerdings der Verzicht auf die ausgesponnenen Dialoge Bertolt Brechts.

Die Aufnahme ist technisch ausgezeichnet. Das Klangbild entspricht dem kammermusikalischen Charakter des Werkes, die Auswahl der Solisten dem Wesen der dargestellten Typen. Neben Lotte Lenya (Spelunkenjenny) fällt Trude Hesterberg (Frau Peachum) stimmlich besonders auf. Alle Mitwirkenden heben sich in Stimmklang und Temperament kontrastscharf voneinander ab; dies gilt besonders für die Männerrollen.

Die Ausstattung des Albums ist besonders gut. Szenenbilder und Fotos unterstützen die kurze Schilderung der Handlung.

Georg Friedrich Händel: 12 Orgelkonzerte op. 4 und op. 7

Karl Richter und sein Kammerorchester

Decca LXT 2016/18; 72,— DM (monaural)

Decca SXL 20 001/03; 96,— DM (Stereo)

Beide Langspiel-Serien unterscheiden sich lediglich im technischen Aufnahmeverfahren. Sie wurden im gleichen Vorgang eingespielt. Hervorzuheben ist der musikalische Elan und die brillante Interpretation des Solisten Karl Richter. Mitreißende Tempi, rhythmisch exakt und kontinuierlich durchgehalten, bestimmen den Ablauf der schnellen Sätze. Die dynamisch aus-

gewogenen langsamen Sätze zeigen auch in den Verzierungen Überlegung und Logik. Für die Interpretation stand die Orgel der Markuskirche in München zur Verfügung, deren Disposition leider nicht angegeben wurde. Es fehlen ebenfalls die näheren Hinweise auf die Registrierung der einzelnen Stücke. Bei der künstlerischen und pädagogischen Bedeutung, die dieser Aufnahme zweifellos zukommt, kann man jedoch auf genaue spieltechnische Hinweise nicht verzichten. Eine gute, den Stil der Kompositionen charakterisierende Erläuterung mit einigen Bildbeigaben schrieb Ludwig Finscher.

Aufnahmetechnisch sind beide Serien geglückt. Sie klingen auch im Forte transparent und bleiben in den Höhen und in den Tiefen klar. Der gering überzogene Hall ist raumbedingt und unterstützt vorzüglich die Klangperspektive. Die gut ausbalancierte Gegenüberstellung der zumeist differenziert gespielten Orgel mit dem Orchester und den Instrumentalsolisten führt zu eindrucksvoller Wirkung. Auf die Mitwirkung des Cembalos im Instrumentalpart wurde verzichtet.

Der Wert der Veröffentlichung liegt in der stilistisch sorgfältigen, wenn auch verschiedentlich angreifbaren Interpretation Karl Richters, der zugleich für die Orchesterbegleitung verantwortlich ist. Ausgezeichnet zudem der Gedanke, alle Händelschen Orgelkonzerte in einer Serie zusammenzufassen. Es bleibt jedoch die Frage, ob für ein derart wichtiges Unternehmen nicht eine bedeutende Barockorgel besser am Platze gewesen wäre. Stilistische Untersuchungen am historischen Klangbild und manche Aufführungsprobleme werden durch die vorliegende Einspielung ziemlich erschwert. Trotz dieser Einwände gehört die Decca-Veröffentlichung der zwölf Orgelkonzerte zu den bedeutendsten, die uns das Händel-Gedächtnisjahr bislang beschert hat.

Obwohl bereits die monaurale Aufnahme alle Feinheiten der Wiedergabe überraschend gut hörbar macht,

ist der stereophonen der Vorzug zu geben, weil sie auf breiter Fläche alle dynamischen Stufungen plastisch wahrnehmbar macht.

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert für Flöte und Orchester Nr. 1 G-Dur (KV 313)

Luigi Boccherini: Konzert für Flöte und Orchester D-Dur

Solist: Carlo Vannuzzi / Orchester der Wiener Konzert-Vereinigung

Dirigent: Ernest Mattisson

Classique Nr. 11 042 K; 17,— DM

Eine technisch sehr gute Aufnahme, die auch musikalisch keinen Wunsch offen läßt. Die Interpretation betont spielerische Leichtigkeit und beschwingte Tempi.

Domenico Scarlatti: 16 Sonaten für Cembalo

Solist: George Malcolm (Cembalo)

Decca: „Das Alte Werk“ AWD 9901—C; 24,— DM

Typische Sonaten aus der Vielzahl der überlieferten Stücke. Technisch sorgfältige Interpretation. Musik-historische Einführung auf der Rückseite der Plattentasche.

Außer unserer Notenbeilage „Aus Sonaten des 18. Jahrhunderts“ liegen diesem Heft Prospekte des Bärenreiter-Verlages, Kassel, und des Furche-Verlages H. Rennebach KG., Hamburg, bei. Weiterhin verweisen wir auf die Beilagen der „Berliner Festwochen 1959“ und des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Hannover.

Bilder

Halleluja Billy (Plattentasche) / Henry Purcell, nach einer Zeichnung von Kneller (?) / Titelblatt der ersten Ausgabe des „Orpheus Britannicus“ (1698) / MacDowell Colony: Hauptgebäude und Studio für Komponisten (Foto Perry) / Hunting Hartford Foundation: Hauptgebäude und Studio / Messer mit Elfenbein-Ebenholz-Griff (Bettmann) / Miniatur zu „Der Trojanische Krieg“ von W. v. Orleans, 1419 (Württ. Landesbibliothek Stuttgart) / Tritonshörner / Pilgermuscheln / Knochenxylophon / „Belsazar“ v. G. F. Händel in Berlin (Saeger) / „Verlobung im Kloster“ von S. Prokofieff in Düsseldorf (Strelow) / „Ariodante“ von G. F. Händel in Berlin (Saeger) / Clara Ward und die Ward-Singers (W. Ehrlich) / Voll-Stereo-Koffergerät Dual / Stereo-Mikrofon Sennheiser / Stereo-Tonbandkoffer Grundig.

Die Zeichnung „Henry Purcell“ entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung der Oxford University Press London dem Buch Henry Purcell, hrsg. v. Imogen Holst (1959).

Neue Zeitschrift für Musik • Gegründet 1834 von Robert Schumann • Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg

Aus Sonaten des 18. Jahrhunderts

für zwei und drei Altblockflöten

G. Ph. Telemann (1681-1767)

Affettuoso

The musical score is written for two alto flutes, indicated by the two staves at the beginning. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked 'Affettuoso'. The score consists of 16 measures, arranged in eight systems of two staves each. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes many beamed notes and slurs, suggesting a flowing, melodic line. The piece concludes with a double bar line in the final measure.

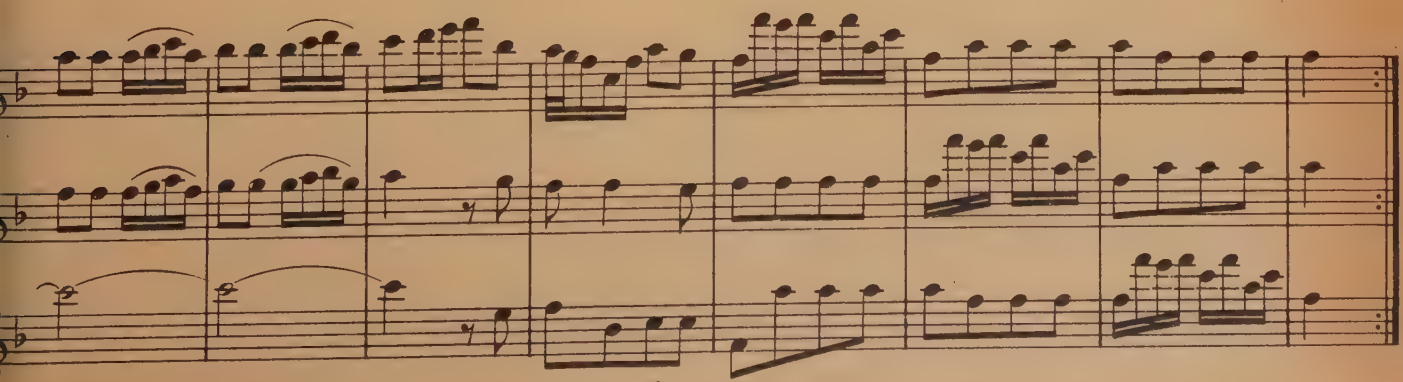
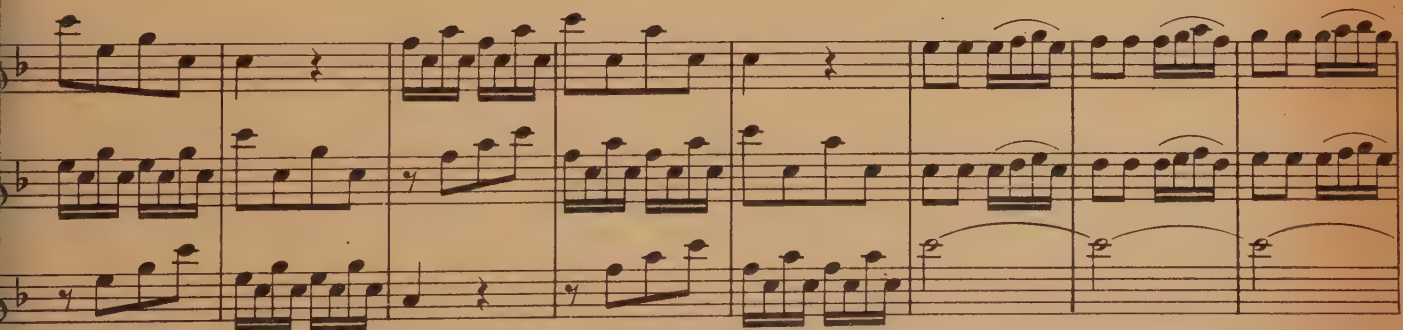
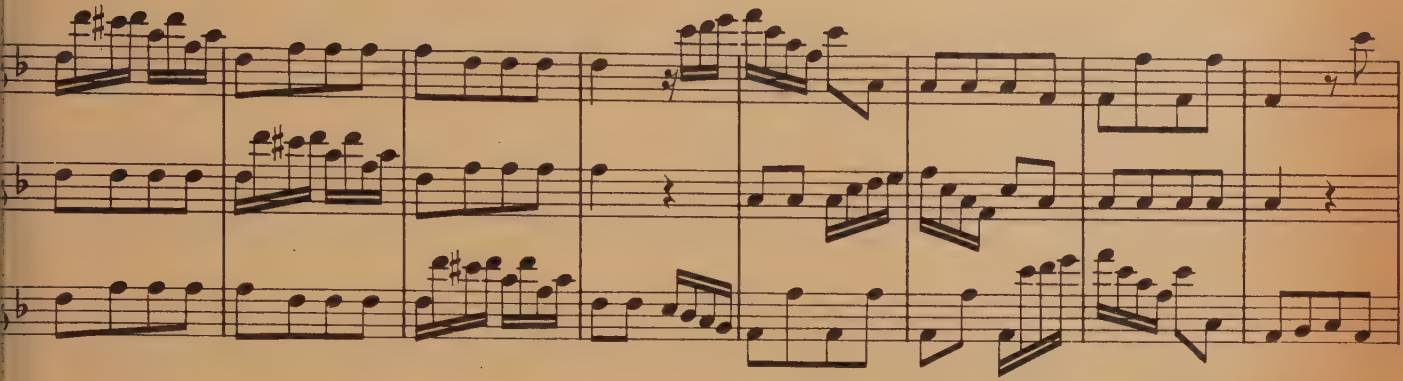
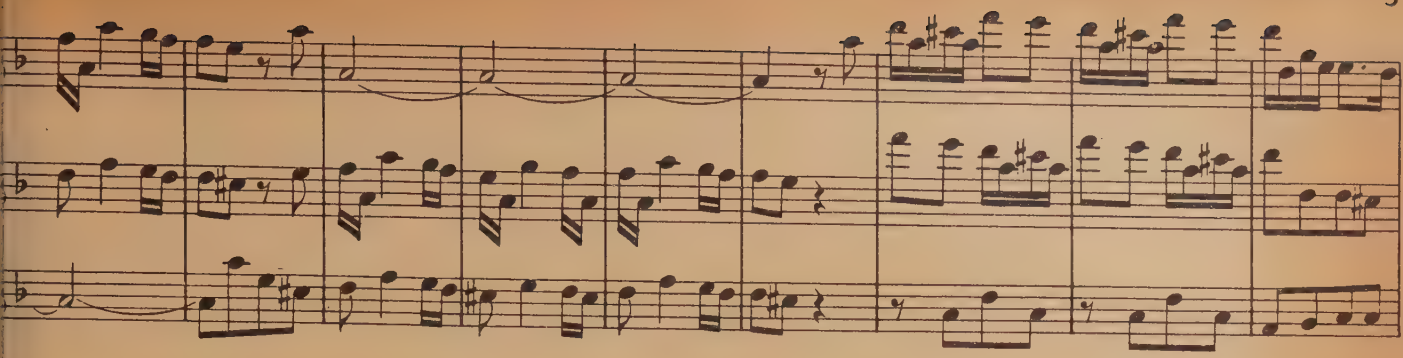
Allegro

8

16

24

33



Allegro

G. Ph. Telemann (1681-17

1. 2. *tr*

9 *tr*

18

25 *tr* *tr*

33

41 *tr*

51 *tr*

59 *tr*

68

76

83 *tr*

93 *tr*

Copyright 1953 by Schott & Co. Ltd., London

Aus: Georg Philipp Telemann, Sechs Sonaten im Kanon für zwei Altblockflöten · Herausgegeben von Greta Richert
Edition Schott 4088 · DM 3.—

MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Jeder Volksschullehrer ein Elementarmusikerzieher

HERMANN HANDERER

Immer wieder hört man die Meinung:

Ein Lehrer kann nur einen Elementarmusikunterricht, der den musikalischen und methodischen Erfordernissen entspricht, in der Volksschule durchführen, wenn er selbst begabter Musiker ist.

Es ist notwendig, diese Behauptung auf ihre Richtigkeit zu untersuchen, denn das Interesse, die Musikkultur im Volk zu erhalten, verlangt entsprechend dem Ja oder Nein des Untersuchungsergebnisses folgende Konsequenzen:

1. Ist jeder Lehrer in der Lage, sich die musikalischen und methodischen Grundlagen für einen erfolgreichen Elementarmusikunterricht anzueignen, so dürfte nichts unversucht gelassen werden,

a) von seiten der Fachleute klare, einfache Handwerkslehren zu schaffen, die gerade dem „weniger musikalischen“ Lehrer wertvolle Hilfe bieten können;

b) von seiten der Lehrerbildung die musikalische Förderung der Studierenden schwerpunktartig im Hinblick auf die stofflichen und unterrichtstechnischen Bedürfnisse des Elementarmusikunterrichts in der Volksschule auszurichten;

c) behördlicherseits dafür zu sorgen, daß in allen Schulen die in der Lehrordnung festgelegten Singstunden nicht nur durchgeführt, sondern, wie es bei jedem anderen Fach bereits selbstverständlich ist, Teile eines Planes werden, der die organische Entwicklung der Musikbegabung des Kindes zum Ziele hat.

Praktisch heißt das: Übernimmt eine Lehrkraft im neuen Schuljahr eine Klasse, soll sie im Singunterricht ähnlich wie in anderen Fächern auf ein im Bildungsplan festgelegtes Wissen und Können, das in den vorangegangenen Schuljahren erworben wurde, zurückgreifen dürfen, das ihr ermöglicht, auch hier entsprechend der Alters- und Entwicklungsstufe weiterzubauen.

2. Sind nicht alle Lehrer in der Lage, sich die musikalischen, stofflichen und methodischen Grundlagen anzueignen, so müssen durch entsprechende organisatorische Maßnahmen (Stundentausch) geeignete Lehrkräfte für die Elementarmusikerziehung eingesetzt werden.

Zusätzlich behalten alle Maßnahmen, die zu einer planvollen Gestaltung des Elementarmusikunterrichts in der Volksschule aufgeführt wurden, auch in diesem Falle ihre Gültigkeit.

Bevor die Frage, ob jede Lehrkraft befähigt werden kann, einen Elementarmusikunterricht zu geben, gelöst ist, muß betont werden, daß die Lösung der musikerzieherischen Frage in der Volksschule durch Einsatz von Fachlehrern ungünstig ist; denn sie widerspricht der Grundkonzeption der Volksschule, nämlich dem

Klassenlehrerprinzip. Die durch die Fachlehrer notwendige Trennung vom Klassenunterricht verhindert oder erschwert zumindest die Bemühung, dem ganzen Schulleben die musikalischen Inhalte zu geben, die es zu seiner Belebung und Beseelung dringend braucht.

Es liegt deshalb im Interesse jedes Lehrers, sich zu bemühen, daß ihm der Musikunterricht nicht aus den Händen genommen wird.

*

Mit welchen musikalischen Stoffgebieten muß sich der Volksschullehrer befassen und auseinandersetzen, wenn er elementarmusikerzieherisch wirken soll?

1. Nicht nur für den Singunterricht, sondern für den gesamten Unterrichtsbetrieb, insbesondere für die deutschkundlichen Fächer, ist es von großer Wichtigkeit, daß der Lehrer ein gesundes Geschmackempfinden nicht nur für die Singstimme, sondern gleichermaßen für die Sprechstimme bekommt.

2. Um das Lied im Unterricht auch aus seiner musikalischen Substanz her erklären und es in das „musikalische Klima“, aus dem es geboren wurde, hineinstellen zu können und um das Kind aus dem musikalischen Analphabetismus herauszuführen, sind bestimmte, wenn auch wenige musikalische Kenntnisse in Gehörbildung, Harmonie- und Melodiekunde nötig.

Am besten eignet sich der Erzieher dieses Stoffgebiet über die methodisch-pädagogische Aufschlüsselung an, d. h.: so wie das Kind im Unterricht vom musikalischen Stoffgebiet Besitz ergreift, so kann dies auf ähnliche Weise der Lehrer tun, wenn er sich über methodischen Weg und Aufbau des Elementarmusikunterrichts, beginnend bei der Grundstufe und endend bei der Oberstufe im 8. Schülerjahrgang, auseinandersetzt. In Gehörbildung, Harmonie- und Melodiekunde sind dies:

für den 2. Schülerjahrgang: der 2-Ton-Raum $g' - c'$ (Rufterz), der 3-Ton-Raum $g' - a' - e'$ (Kinderlitanei), der 4-Ton-Raum $g' - a' - e' - c'$;

für den 3. Schülerjahrgang: der 5-Ton-Raum $g' - a' - e' - d' - c' - c''$ (Pentatonik);

für den 4. Schülerjahrgang: der 7-Ton-Raum (5 Töne und Gleitton f und Leitton h). Dazu tritt die Übersicht über die Tonräume (Violin- und Baßschlüssel);

für den 5. Schülerjahrgang: der 7-Ton-Raum und die Anwendung der 3 Hauptdreiklänge einzeln;

für den 6. Schülerjahrgang: der 7-Ton-Raum und Anwendung der Hauptkadenz, die Zwölftonleiter, der Bau von anderen Dur-Tonleitern, aus denen die behandelten Lieder entstanden sind;

für den 7. und 8. Schülerjahrgang: der Stoff des 6. Schülerjahrganges befestigen und Unterscheiden von Dur und Moll.

Zu diesen in den einzelnen Schülerjahrgängen zu behandelnden Stoffgebieten muß der Lehrer zusätzlich die modalen Tonarten (Kirchentonarten) kennen; denn viel altes und neues Liedgut ist aus diesen Tonarten gebaut.

Um das Lied in seinem musikalischen Wesen zu begreifen — die richtige Behandlung im Unterricht hängt davon ab —, ist es außerdem notwendig, etwas über Melodietypus und Melodieform, angefangen vom Motiv über die einteilige, zweiseitige, kleine dreiteilige Liedform bis zur Rondoform zu wissen.

Einfache, billige und leicht spielbare Instrumente zum Spielen der Tonskalen und Lieder sind die Glockentürme. Die Klangstäbe der diatonischen Tonreihe können auf diesen Instrumenten je nach Bedarf mit chromatischen Stäben ausgewechselt werden.

3. Der Bewegungsablauf eines jeden Liedes wird vom Tempo und Rhythmus bestimmt. Weil Tempo und Rhythmus weitgehend Wesen und Charakter eines Liedes darstellen, müssen beide vom Lehrer klar erfaßt werden, wenn das Lied die in ihm liegende Wirkung auslösen soll. Hier werden beim ungeübten Lehrer große Fehler gemacht. Besonders das richtige Erfassen des Tempos bereitet große Schwierigkeiten.

Es gibt für die Ausführung des Tempos im Volkslied zwei Richtlinien, die die größten Fehler verhindern können:

1. Singe das Lied etwa in dem Tempo, wie wenn es sprechend vorgetragen würde!
2. Ein zu schnelles Tempo ist jedenfalls besser als ein zu langsames.

Was die Aneignung von rhythmischen und metrischen Stoffgebieten betrifft, so kann dies auf dieselbe Weise wie bei Gehörbildung, Harmonie- und Melodiekunde geschehen, nämlich über die methodisch-pädagogische Aufschlüsselung.

Die Grundschule befaßt sich noch nicht mit metrisch-taktischen Problemen und ihrer schriftlichen Darstellung, sondern nur mit der Anreicherung von rhythmischen Inhalten im Kinde, die grundsätzlich über das Lied geschieht. Das Kind erfaßt bewegungsmäßig aus dem Lied zweierlei:

1. den Grundrhythmus, in dem das Lied schwingt, z. B. gehen, laufen, schweben, wiegen, hüpfen, stampfen.
2. den differenzierten Rhythmus, der in der Melodie durch die Notenwerte sichtbar wird.

Schriftlich dargestellt werden in der Grundschule nur kurze und lange Notenwerte, denn das gleichzeitige Erfassen von Tonhöhe und bestimmter Tonlänge, wie sie in unserem Notensystem aus einer Note lesbar sind, bereitet dem Kinde im Grundschulalter zu große Schwierigkeiten.

Erst vom 4. Schülerjahrgang an erfolgt die Einführung in die Notenwerte.

Dazu tritt die Einführung in den Zweier- und Vierer- sowie in den Dreier- und Sechser-Takt.

Im Lied, am Lied, um das Lied, in Verbindung mit Improvisations- und Ergänzungsübungen, zuerst durch Körperbewegung und später mittels des Orff-Schulwerkes, kann sich jeder Lehrer und Schüler diese elementaren Fertigkeiten erwerben.

Die rhythmische Erziehung über die Körperbewegung kann eine Erweiterung und Vertiefung im Turnunter-

richt erfahren. Sie bedeutet für den Turnunterricht eine wertvolle Bereicherung insbesondere auf dem Lande, wo man wegen mangelnder Geräte für eine Vermehrung der Betätigungsmöglichkeiten ohne Geräte dankbar sein wird.

Wenn es möglich ist, die vorher umrissenen Stoffgebiete Stimmerziehung, Gehörbildung, Harmonie- und Melodiekunde und Rhythmik — und zwar ständig im lebendigen Zusammenhang mit der Liedpflege gebracht — zum Besitz der Kinder und das nicht nur der ausgesprochen musikalischen zu machen, so dürfte es auch für den weniger musikalischen Lehrer bei einiger Bemühung möglich sein, sich das musikalische Stoffgebiet anzueignen, das er für seine Klassenarbeit braucht. Voraussetzung ist dabei, daß sowohl bei der Ausbildung an der Hochschule wie bei der musikalischen Fortbildung im Berufsleben diese elementaren musikalischen Stoffgebiete neben den psychologisch-methodisch-pädagogischen Grundlagen für die Elementarmusikerziehung Arbeitsziel sein müssen. Sie sind der Kern, um den und aus dem alle anderen musikalischen Bemühungen des Lehrers wachsen sollen.

*

Auch die Frage des Instrumentalspiels ergibt sich daraus. Im Notfall kann ein Lehrer mit den Stabspielen (Glockenturm) und einigen rhythmischen Instrumenten zusammen mit seiner Singstimme auskommen. Die Blockflöte und Mundharmonika, beide für den Lehrer leicht erlernbare Instrumente, erleichtern die Elementarmusikerarbeit sehr. Die Violine, früher in jeder Schulstube zu Hause, ist leider ein aussterbendes Instrument geworden. Als vollkommeneres Instrument verlangt sie größere Spielfertigkeit und trägt, schön gespielt, wesentlich zur Belebung des Musikunterrichtes bei. Auch Holzblasinstrumente, wie Querflöte, Oboe und besonders Klarinette, eignen sich vorzüglich. Nur ist es falsch, alle einstimmigen Instrumente so anzuwenden, daß nur die Melodiestimme mitgespielt wird. Leider ist diese Form der Anwendung immer noch verbreitet. Sie versteift die Stimmen und erzieht die Kinder nicht zum intonationsreinen Singen. Die Instrumente umspielen den Gesang, leiten ihn ein und lassen ihn ausschwingen. Lediglich beim Einstudieren der Lieder können schwierige Liedteile als Gehörstütze mitgespielt werden.

Mehr musikalische Entfaltungsmöglichkeiten bieten sich dem Erzieher, der ein Instrument beherrscht, das vielstimmig spielbar ist, wie Laute, Gitarre, Zither, Handharmonika, Harmonium und Klavier und Cembalo und Spinett. Nur ist bei Handharmonika, Harmonium und Klavier darauf zu achten, daß durchsichtig und dezent musiziert wird, damit die Klangfülle die Kinderstimmen nicht zudeckt.

Es bleibt noch die Frage zu klären, inwieweit Blechblasinstrumente für den Elementarmusikunterricht eingesetzt werden können. So sehr es zu begrüßen wäre, wenn der Volksschullehrer im Interesse der Laienmusizierarbeit auf dem Lande ein Blechblasinstrument erlernen würde, kann dieser Instrumententyp in der Schule nicht verwendet werden, denn ihr starker Klang ist im wesentlichen nur für das Freie und für große Säle geeignet, es sei denn, der Lehrer ist ein guter Kammermusiker.

Die Qualität eines Elementarmusikunterrichtes in der Volksschule hängt nun keinesfalls von der Art des Instrumentes ab, das der Lehrer spielt oder von dem

Grad seiner Spielfertigkeit, genauso wenig, wie es für die Güte des Elementarmusikunterrichtes nicht allein entscheidend ist, welche stimmlichen Fähigkeiten der Erzieher besitzt.

Entscheidend für die Qualität des Elementarmusikunterrichtes in der Volksschule ist die Frage, inwieweit es der Lehrer versteht, seine musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten, und seien es auch wenige, pädagogisch zu nutzen. Dabei muß betont werden, daß alle musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten, die der Musikunterricht in der Volksschule verlangt, von 95 Prozent der Volksschullehrkräfte ohne Schwierigkeit erlernt werden können. Der Prozentsatz wurde analog zu dem musikalischen Begabungsprozentsatz der deutschen Bevölkerung gewählt, wonach im deutschen Volke lediglich 5 Prozent ausgesprochen unmusikalische Menschen sind.

Der Unterricht der Volksschule, der im Gegensatz zum Unterricht der mittleren und höheren Schulen in seiner Eigenart darin besteht, elementare Kenntnisse zu vermitteln, allen Begabungsstufen (außer Hilfschülern) gerecht zu werden mit dem Ziel, alle Schüler zum Klassenziel zu führen, bringt dem Erzieher die Problematik der Fächer weniger vom Stofflichen als vielmehr vom Didaktischen und mit diesem im engen Zusammenhang vom Erzieherischen her. Genauso wie in allen Fächern der Volksschule verhält es sich im Elementarmusikunterricht.

Der Vorkämpfer einer systematischen Elementarmusikerziehung Albert Greiner äußerte, daß ihm ein 100prozentiger Pädagoge und 20prozentiger Musiker lieber sei als ein 100prozentiger Musiker und 20prozentiger Pädagoge. Dieser Ausspruch eines Mannes, der in jahrelanger Ausbildung von Volksschullehrern einen großen Lehrkörper von Singschullehrern geschaffen hat, sollte allen Volksschullehrern zu denken geben, die glauben, ihre musikalische Begabung reiche nicht für die Durchführung eines den musikalischen methodischen und pädagogischen Grundsätzen entsprechenden Singunterrichtes aus.

Auf der elementarmusikerzieherischen Arbeit in der Volksschule baut sich das gesamte musikalische Leben im Volk, insbesondere auf dem Lande, auf. Von der Qualität und der Kontinuität dieser Arbeit hängen Möglichkeit und Form der musikalischen Weiterbildung in den mittleren und höheren Schulen, den Sing- und Jugendmusikschulen sowie in den Jugendmusikbünden ab, ebenso die Frage, ob in jedem Jugendlichen seine natürliche musikalische Veranlagung gefördert, entwickelt, sein Geschmacksbeeinflußung und seine Singfertigkeit gesteigert werden kann.

Musikerziehung

Als Händel-Feier der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt anläßlich des 200. Todestages Handels bereitet die Opernschule unter Leitung von Professor Vondenhoff und in der Inszenierung von Dr. Skraup eine szenische Aufführung der Oper „Rodelinde“ vor.

Vom 11. bis 18. Juli führt die Volksmusikschule Neukölln in der „Albert-Einstein-Schule“ in Berlin-Britz die vierte Berliner Blockflötenwoche durch. Als Dozenten werden genannt: Rudolf Barthel, Heinz

Grünbaum, Helga-Maria Haase, Hans-Ulrich Nigemann, Thea von Sparr, Ingrid Tiethsch. Das Arbeitsgebiet umfaßt chorisches Musizieren mit Blockflöten, Kammermusik, Sololiteratur sowie Dirigieren und Vorträge. Die zu erarbeitende Literatur reicht vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik und ist in zwei Schwierigkeitsgruppen eingeteilt. Nur fortgeschrittene Spieler können an der Woche teilnehmen.

Zur Förderung begabter Dirigenten führt das Städtische Konservatorium Berlin im Wintersemester 1959/1960 ein Dirigentenpraktikum in sechs Einzelkursen unter Leitung von Herbert von Karajan durch. Die kostenlose Teilnahme ist abhängig von einem Probdirigieren. Die Teilnahme steht Bewerbern mit entsprechender Vorbildung bis zum vollendeten 35. Lebensjahr offen.

Das Seminar für Rundfunk- und Filmmusik der Staatlichen Hochschule für Musik Köln behandelt im Sommersemester 1959 folgende Unterrichtsgegenstände: Hörspiel und Filmmusik; Instrumentationsübungen mit mikrophonegebundener Musik; Kompositionslehre und Werkanalyse; Interpretationsübungen vor dem Mikrophon für Sänger, Komponisten und Dirigenten; die dramatische Musik vor dem Mikrophon. Dozenten sind Dr. Siegfried Goslich und Bernd Alois Zimmermann.

Einen Sonderlehrgang für Filmkomponisten eröffnete im Januar die Wiener Musikakademie unter Leitung von Hanns Jelinek für Musiker, die bereits Kompositionslehre studiert haben und sich die Technik der Filmmusik aneignen wollen. Eine Wiener Filmgesellschaft stellt ihre gesamte Einrichtung für die praktische Arbeit des Lehrgangs zur Verfügung.

Bei der Immatrikulationsfeier zum Sommersemester 1959 an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart hielt Erhard Karkoschka einen Vortrag über „Die Situation der Musik zu Beginn unseres Jahrhunderts“.

Auf Einladung der Prager Musikakademie konzertierten Studierende der Staatlichen Hochschule für Musik München am 14. April in Prag. Am 16. April fand unter Mitwirkung von Professor Karl Höller, dem Präsidenten der Musikhochschule, ein Konzert statt, das ausschließlich seinem Schaffen gewidmet war.

Musica viva, Arbeitskreis für Neue Musik am Städtischen Konservatorium Duisburg (Ltg.: Dir. Dr. Karl Otto Schauerte), veranstaltete im Wintersemester 1958/59 eine Folge von Abenden, die neben Konzerten Vorträge mit aktuellen Themen brachten: Hans Christian Siebert (Violine) und Alexander Meyer von Bremen (Klavier) spielten Werke von Strawinsky, Bartók, Meyer von Bremen und von Webern. Dr. Helmut Kirchmeyer sprach über das Thema „Im Kreisspiel der Musik-Polemik“. Den Abschluß der Reihe bildete ein Vortrag von Dr. Dietrich Schulz-Koehn: „Musikerziehung — mit oder ohne Jazz?“.

Das Städtische Konservatorium in Nürnberg (Leitung: Dr. R. Seiler) veranstaltete zum 80. Geburtstag von Joseph Haas ein von Publikum und Presse beifällig aufgenommenes Konzert, das Instrumental- und Vokalwerke des Meisters umfaßte und von Studierenden der Klassen Gawriloff, Graef, Horvath, Huber und Kleiber ausgeführt wurde.

Das Orchester der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt/M. unter Leitung von Anton Biersack hat im Rahmen der Konzerte für die Jugend der Farberwerke Höchst ein Konzert mit Werken von Beethoven gegeben. In dem Konzert kamen die 2. Symphonie und das Klavierkonzert Nr. 3 (mit Michael Ponti am Flügel) zur Aufführung.

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

Nachrichtenblatt · Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin

Start für Lübeck

KARL H. WÖRNER

Ein Leitmotiv durchzog die Generalversammlung am Samstag, dem 18. April, und am Sonntag, dem 19. April, im Hotel „Duisburger Hof“ in der Stadt Duisburg. Es war der erste Punkt der Tagesordnung: Deutsches Chormusikfest vom 26. bis 29. Mai 1960 in Lübeck.

Auf der Generalversammlung vom 8. Dezember 1958 in Mainz war im Hinblick auf das Chormusikfest 1960 in Lübeck beschlossen worden, eine weitere Generalversammlung abzuhalten, die der Vorbereitung des Lübecker Chorfestes dienen sollte. Diese Generalversammlung hat nun stattgefunden. Wenn dieser kurze Bericht erscheint, werden unsere Mitgliedschöre bereits über wichtige Punkte unterrichtet sein. In ihre Hände ist dann ein Fragebogen gelangt, der möglichst bis zum 1. Juni ausgefüllt zurückgesandt sein muß. Er hat über die Frage der wahrscheinlichen oder sicheren Teilnahme Auskunft zu geben. Letzter Rücksendetermin ist der 15. Juni 1959, spätere Meldungen haben keinen Anspruch mehr, berücksichtigt zu werden.

Der erste wichtige Punkt in der Abwicklung der Vorbereitungen ist dann erledigt.

Der zweite Punkt ist die Programmfrage. Zeitgenössische Werke, die zur Aufführung vorgesehen sind, müssen im Klavierauszug bis spätestens 1. September 1959 dem Programmausschuß vorliegen, so daß bis spätestens 1. Oktober 1959 den Chören die Zusage zugeleitet werden kann. Nur so kann die nötige Zeit für die künstlerische Vorbereitung gewährleistet werden.

Nach dem bisherigen Stand der Lage darf mitgeteilt werden, daß die finanzielle Durchführung des Festes in Lübeck durch städtische und staatliche Hilfen als gesichert angesehen werden darf. Auf Grund der zugesagten Mittel ist es möglich, daß der Bundesverband folgende Kosten übernimmt: Saalmiete, Orchester, Werbung, GEMA-Kosten, ebenso die Fahrtkosten für den besonderen Fall, daß ein Dirigent zu einer Vorprobe mit dem Orchester bereits vorher einmal nach Lübeck muß. Die Chöre selbst tragen die Spesen für ihre Reise, für Unterbringung und Verpflegung, ferner die Kosten für Noten (Chormaterial), die sie zum Zwecke einer Aufführung für Lübeck käuflich erwerben müssen. Leihgebühren für Material übernimmt indessen der Bundesverband. Wird das Werk von dem Chor außerhalb von Lübeck wiederholt, so übernimmt der Chor einen Kosten-

anteil. Für die Herstellung des Aufführungsmaterials nicht verlegter Werke kann der Verband nicht aufkommen. Die Kosten für die Solisten müssen von den Vereinen getragen werden. Es ist daher zweckmäßig, wenn eine Koordination verschiedener Vereine bei der Besetzung solistischer Partien in einzelnen Fällen erreicht werden könnte.

Man darf sagen, daß hier große Anstrengungen gemacht wurden, um zu einer gleichmäßigen Auslastung zwischen Bundesverband und Mitgliedschören zu kommen. Denn diese Anstrengungen decken sich mit dem Ziel, das sich das Fest stellt. Es ist bekannt, aber doch nicht überflüssig zu sagen, daß die Teilnahme an dem Fest von jedem Chor und von jedem Chormitglied ein hohes Maß an Opfern verlangt, an Zeit, an Kraft, an Geld, an Idealismus. Der Vorstand ist sich darüber durchaus im klaren, und seine Antwort gipfelt in dem Ziel, das Lübecker Fest zu einem Fest der einzelnen Verbandschöre und Mitglieder zu machen. Also nicht zu einem nach außen hin, und vor allem nach außen hin nur äußerlich repräsentativ groß aufgezogenem Fest — selbstverständlich wird das Fest repräsentativ sein für unsere Arbeit und unser künstlerisches Wollen —, aber mehr als das: es soll zu einer Begegnung werden, zu einer Begegnung von Chor zu Chor, von Werk zu Werk, von Leistung zu Leistung. Dabei wäre es natürlich besonders wünschenswert, wenn die Mitgliedschöre bereits den Donnerstag (Himmelfahrt) als Anreisetag benutzen möchten, um während der ganzen Dauer des Festes bis Sonntag anwesend sein zu können. Die Generalversammlung war geschlossen der Meinung, das Chorfest allen Chormitgliedern bei freiem Eintritt zugänglich zu machen. Denn das ist der Sinn des Festes: die Chöre sollen sich gegenseitig hören können und sich gegenseitig auch wirklich hören.

Unser Verband hat sich schon immer dadurch ausgezeichnet, daß er einen engen Kontakt mit dem zeitgenössischen Schaffen aufrecht hielt. Auch diesem Aktivposten soll in Lübeck die gebührende Aufmerksamkeit zuteil werden. Der geschäftsführende Erste Vorsitzende hat darum vor einiger Zeit schon Fühlung mit führenden deutschen Komponisten aufgenommen, um sie anzuregen, für Lübeck ein Werk mit oder ohne Orchester zu schreiben. Zusagen sind eingetroffen, so daß wir in Lübeck mit Ur- und Erstaufführungen rechnen dürfen. Und das verleiht dem Fest ein besonderes Gewicht!

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Musisches Singen

HELMUT KEMNITZ

Der folgende Beitrag ist auszugsweise dem Band II des Handbuchs der Musikerziehung „Musikerziehung in der Grundschule“ entnommen (Rembrandt-Verlag, GmbH, Berlin-Zehlendorf).

Singen ist dem Menschen ureigen wie das Bedürfnis nach Nahrung und Schlaf. Singen ist aber gleichzeitig eine psychisch und psychologisch bedingte Lebensäußerung und als solche ein Naturphänomen. „Singen ist nur im Menschen“ (Hermann Scherchen), ob es aber die Elementarausdrucksform des Menschen ist, bleibt zu untersuchen.

Das Leben des Säuglings hat sein Zentrum im freien Spiel der Flanken und des atembewegten Leibes, nicht in den noch unausgebildeten Funktionen des Gehirns. Der Leib aber, Spiegel des Atemablaufs, ist in voller, vollendet pulsender Bewegung. Nie erreicht der Mensch später einen derart natürlichen, gesunden und vollkommen strömenden Atemgang wieder.

In dem Strampeln des Kindes liegen Kraft und Ordnung. Das scheinbar Regellose ist geordnet durch den Rhythmus des Atmens. Dieser Rhythmus hat Grundfunktionen im Lebenskreis des Kindes. Bevor das Kind Laute bildet, die dem menschlichen Ohr deutbar verständlich sind, reagiert es auf musikalische Klänge durch unterschiedliche Bewegungen der Hände. Die Körperbewegung, die bereits vor der Geburt einsetzt, steht als Elementarausdrucksform an erster Stelle.

Mit dem ersten Schrei tritt das Kind in tönenden Kontakt mit der Umwelt. Gleichzeitig entwickelt sich, durch den Willen gesteuert, das kindliche Gehör. Sprech- und Sington, die Stimme der Mutter, werden die eindrucksvollsten Klänge. Die Stimmblätter wachsen und sind durch den gelallten Laut und später durch das gesprochene Wort in ihren Möglichkeiten nicht voll ausgenutzt. Beim melodiosen Lachen des Kindes wird das deutlich. Der Ton- und Modulationsbereich ist größer. Aus der Anatomie des menschlichen Klangapparates und seiner Physiologie ergibt sich mit zunehmendem Alter naturnotwendig das Singen.

Das Kind singt und durchmißt fortschreitend größere Tonräume. Es wird reicher an Erfahrungen, es wird zunehmend „geschult und erzogen“ und wird ärmer an Einfällen und Ursprünglichkeit. Ob der Preis, der hier gezahlt wird, angemessen ist, bleibt abzuwägen. Denn das Singen des kleinen Kindes birgt wirkliche Werte, birgt Keime des Schöpferischen. Singen und Spielen sind beim Kinde so eng verbunden wie Singen und Suchen, Singen und Entdecken, Singen und Erfinden. Beim Singen bewegt sich das Kind zwar in dem gleichen, noch engen Tonbereich, aber selten nur ist, beim hingegebenen Spiel etwa, der Ton- und Melodieablauf der gleiche. Das kleine Kind singt von Vater und Mutter, von den erregenden Begebenheiten

der täglichen Neuentdeckungen. Es ist ursprünglich und bewegt in freiem Spiel unbewußt, ohne die Kontrolle des ausgebildeten Intellekts die Elemente seines Erfahrungsraumes, baut und bastelt, variiert und würfelt. In hundertfältiger Wandlung bewegen sich Töne und Worte, Klänge und Begriffe.

Geht der singende Erzieher die Fragen der Sing-erziehung an, wird er guttun, sich an die Probleme der Kindheitsentwicklung zu erinnern. Von dieser Sicht aus erscheinen dann methodische Fragen z. B. oder technische Fragen nicht mehr vordringlich. Im Mittelpunkt steht das Kind in seiner Gesamterscheinung, steht der Mensch. So hat die Arbeit des singenden Lehrers sich zu richten nach den Gesetzen des Menschen, nach den Gesetzen des Natürlichen, des Organischen, nach dem Gesetz des Kontinuierlichen in der großen Skala der Entwicklung der menschlichen Stimme vom Urschrei des Säuglings bis zum vollendeten Gesang des Künstlers. Hier steht der Lehrer nicht vor der Aufgabe zu lehren oder zu belehren, sondern zu entwickeln und zu erziehen, hier steht er vor der Aufgabe, die eigenen Kräfte des jungen Menschen aufzuspüren und ihrer Entwicklung mit seinem ganzen Können und der Kraft seines Herzens behilflich zu sein.

Singen berührt Kinder tief in den Wurzeln ihrer Seele. Im Singen offenbart sich ein Kind stärker als in klugen Antworten und Reden, im Singen offenbaren sich die Kräfte der jungen, sich formenden Persönlichkeit, im Singen schließt sich die kindliche Seele auf bis in ihre geheimsten Tiefen. Im Singen zeigen sich aber auch sonst nicht erkennbare Hemmungen und Verklammungen, deren Kenntnis zur Erkenntnis der Ursachen führt. Die Erkenntnis der Ursachen bietet Möglichkeiten zur Regulierung und Heilung.

Singen, so gesehen, verringert den Abstand zwischen Lehrer und Schülern, denn Kinder ahnen den geistigen und seelischen Hintergrund des singenden Lehrers.

Man muß beide Wurzeln beachten: Natur des Kindes und Mentalität des Lehrers. Wenn beide Wurzeln gesund sind, wird das Singen schwingen und klingen, es wird der Hauch des Improvisatorischen und gleichzeitig, die Qualität bewußter Erziehung zu spüren sein. Singen wird Musizieren bedeuten, dieses Singen wird musisch sein.

Wie singt man nun mit Kindern im Kindergarten, in der Grundschule, in der Oberschule, in Sing- und Chorgemeinschaften inner- und außerhalb der Schule? Es gibt kein Allheilmittel, es gibt keine Zauberformel, es gibt nichts Uniformes. Jede Klasse ist als Organismus verschieden von jeder anderen. Jeder Lehrer ist seelisch und geistig anders disponiert und

differenziert. Es gibt keine zwei Stunden, die sich nach Ablauf und Atmosphäre völlig gleichen, sie ähneln sich allenfalls. Worauf es beim musischen Singen ankommt, ist die geistige Haltung, aus der heraus musiziert wird. Es gibt zweifellos eine große Zahl musischer Kinder, es gibt aber noch keine ausreichend große Zahl musischer Lehrer, die nach Begabung, Können und Lebenseinstellung befähigt und bereit sind, die mit musischem Singen verbundenen Mühen auf sich zu nehmen. Anders geht es leichter: Man schreibt ein Lied an, „erarbeitet“ die Melodie ohne Vorbereitung, schwierige Stellen werden gepaukt, anschließend wird der Text notiert, aufgegeben, in der nächsten Stunde abgefragt, eine Zensur ins Notizbuch eingetragen, ein bedenkliches Gesicht gemacht, ein wenig mit dem Schlußzeugnis gedroht — das Stundenziel ist erreicht. Das Stimmungsbarometer aber stand tief, die Kinder arbeiteten gelangweilt, sie lernten und gähnten und murrten und fanden die folgende Erdkundestunde, in der vom Tierparadies in Nairobi erzählt wurde, viel spannender, erregender, inhaltsreicher — musischer.

Und doch gibt es keine bessere Gelegenheit, als durch musisches Singen Kinder um eine Aufgabe zu gruppieren und sie zum Einsatz ihrer gestaltenden und formenden Phantasie zu bewegen, ohne Notizbuch, ohne pädagogischen Zeigefinger, ohne Gehorsam erzwingende Gewalt. Eine solche Stunde muß diszipliniert sein. Disziplin aber bedeutet freiwillige Gefolgschaft und nicht erzwungenen Gehorsam. Ihr Geheimnis ruht beim musischen Singen im Charakter und Können des Lehrers. — Es möge sich um das gleiche Lied handeln wie oben. Dieses Lied möge ebenfalls an der Tafel stehen, aber wie nun die Melodie angegangen wird, das ist entscheidend. Der methodische Weg zum Aufrollen der Melodie, zum Isolieren der Schwierigkeiten muß genau überlegt, die Melodie in ihrem Aufbau und ihrer Struktur dem Lehrer völlig klar und vertraut sein. Erst jetzt kann er systematisch arbeiten und gleichzeitig einfallreich improvisieren. Der musische Lehrer findet und erfindet jede Stunde Neues, aber nur, wenn er völlig über der Sache steht und seinen Stoff souverän beherrscht. Er muß gleichzeitig ein feines Ohr für die Regungen der Kinder haben, zuhören und auch von den Kindern lernen können. Wie oft vermögen Kinder durch Fragen oder Bemerkungen fruchtbare Anregungen zu geben! Die körperliche Ausdeutung der Melodie unterstützt wesentlich ihre musikalische Durchdringung. Das Wissen um die Kindheitsentwicklung wird in weitestem Maße beim Singen und Musizieren den Bewegungstrieb des Kindes zur Wirkung kommen lassen.

Es gibt nun viele Wege, eine Melodie zu erschließen. Sie kann zum Beispiel entwickelt werden aus einer Improvisation auf dem Glockenspiel, sie kann sich ablösen aus einer Handzeichenübung, sie kann aufgelöst werden durch das Erfassen des sprachlichen Bewegungsablaufs. In stetem Wechsel zwischen Blattsingen, körperlicher Darstellung, instrumentaler Färbung, Isolierung des Rhythmischen, Vereinigung von Melodie und Rhythmus, Silbensingen, Text, Stimmbildung — jedes Singen ist eng mit Stimmbildung verbunden —, gutem Vorsingen, Texterfinden, Melodierfinden, Hören und Notieren ergeben sich Möglichkeiten eines bewegten, vitalen, ebenso aber auch eines stillen und nachdenklichen, im Grunde tief geistigen Musizierens.

Händels »Esther« in Augsburg

Wenn man von den beiden Jugendoratorien in Italien, der gänzlich andersgearteten Hamburger „Johannespassion“ und Gelegenheitsarbeiten, wie dem „Utrechter Te Deum“ und den für kirchliche Zwecke geschriebenen Anthems absieht, sind „Esther“ und „Acis und Galathea“, beide in ihren Erstfassungen um 1720 entstanden, Händels früheste ausgeprägte Werke dieser Gattung. Daß sie später Erweiterungen erfuhren, tut kaum etwas zur Sache. Es ist dankenswert, sich auch dieser weniger bekannten Werke zu erinnern, denn was kennt der Hörer schon außer dem „Messias“, dem „Judas Maccabäus“, „Israel in Ägypten“ und dem „Alexanderfest“?

Als der gemischte Chor der Albert-Greiner-Singschule vor einiger Zeit noch ohne den Anlaß eines Jubiläumsjahres daranging, den „Saul“ auszugraben, waren Musiker und Musikfreunde gleichermaßen erfreut. Im Händeljahr, 1959, wählte der Direktor der Singschule, Professor Josef Lautenbacher, „Esther“.

Sicher sind die technischen Schwierigkeiten in Händels Oratorien für den Chor geringer als bei Bach zu meist. Aber gerade die Transparenz des Händelschen Chorsatzes läßt auch die kleinste Entgleisung empfindlich spürbar werden. Josef Lautenbacher hatte mit seinem Chor beispielhafte Vorarbeit geleistet. Großartig vor allem der abschließende „Lobgesang der Israeliten“, ein Finale, das an die Größe der Messias-Chöre heranreicht und deren Monumentalität vorausahnen läßt.

Für die Solisten hat Händel schöne und dankbare Arien geschrieben. Einige davon, wie Mardakais „Harfenarie“, die dramatische Arie „Schlagt Haupt und Glied“ des Haman, die klagende „Jordanarie“ der Israelitin und Esthers „Heuchler du“, ebenfalls ein sehr dramatisches Stück, sind Glanzpunkte. Von den Solisten ragten besonders hervor die „Esther“ der Sopranistin Bertl Voigt (München), der „Mardakai“ des Tenors Albert Schwab (Nürnberg) und der „Haman“ des Augsburger Baritons Luitpold Gruber. Jedoch ist den übrigen Solisten, Hedwig Brendel (Nürnberg), Alt, dem Stuttgarter Tenor Hans Röthig und dem Münchener Bassisten Hans Mayrhofer, keineswegs ein Lob vorzuenthalten. Zuverlässig und aufmerksam der Cembalist Reinhold Lampart und der Continuo-Cellist Theodor Keilhau.

Orchestral arbeitet Händel mit verblüffend einfachen Mitteln. Meist sind es nur Streicher und Continuo, bei Gelegenheit ein paar Oboen und Fagotte. Welch ein Fest dann, wenn die hohen Trompeten und die Pauken einsetzen! Das Städtische Orchester ging exakt und mit gutem Klangsinn auf die Intentionen des Dirigenten ein.

Der gemischte Chor der Albert-Greiner-Singschule hat mit dieser „Esther“-Aufführung einen schönen Beitrag zum Händeljahr geleistet. Der Beifall bestätigte es.

Willi Leininger

Wieder einmal mühte sich Toscanini in einer Probe, die Primadonna auf den Pfad der Tonreinheit zu führen. Schließlich explodierte die Dame: „Ich möchte doch betonen, daß ich eine weltberühmte Primadonna bin.“ — Der weltberühmte Maestro lächelte süß: „Keine Sorge. Ihr Geheimnis wird bei mir gut aufgehoben sein.“

DER VERBAND BERICHTET

Professor Josef Lautenbacher, der 1. Vorsitzende des Verbandes der Singschulen e. V., nahm am 2. und 3. Mai an der Hauptversammlung des DSB teil.

Als Nachfolger von Heiner Jaumann wurde der Augsburger Singschullehrer Franz Miller zum Bundeschormeister des Schwäbisch-Bayerischen Sängerbundes gewählt.

Auf Einladung der Frankfurter Staatlichen Hochschule für Musik leitete Ludwig Wismeyer eine Musikwoche für die Schulmusik-Studierenden der Hochschule in der Jugendherberge Rüdesheim und gab eine pädagogische und praktische Einführung in das Orff-Schulwerk. Wismeyer hielt außerdem Wochenendkurse über die Praxis des Orff-Schulwerks in Passau und Sonthofen sowie ganztägige Referate zum gleichen Thema auf Einladung der Regierung von Niederbayern bei zwei musischen Bildungslehrgängen für Volksschullehrer in Landshut.

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

Die Städtische Singschule Sulzbach-Rosenberg veranstaltete unter Singschulleiter Oswald Heimbucher in Sulzbach und in Rosenberg je einen Singspielabend. In Sulzbach kamen zur Aufführung „Kleine Laternenkantate“ von Cesar Bresgen, „Wir bauen eine Stadt“ von Paul Hindemith und „Marleen und die drei Spinnerinnen“ (nach Grimm) von Kurt-Erich Eicke (mit dem Bundespreis für das beste Jugendmusikwerk ausgezeichnet). Die Singschule Rosenberg hatte mit Bresgens „Laternenkantate“, Bergeses „Die Bremer Stadtmusikanten“ und Bresgens „Struwwelpeter“ großen Erfolg.

Die Presse äußerte sich sehr lobend über beide Abende:

„... Und zur Musik: Warum soll das nun eine umstrittene neue Tonsprache sein? Erstens gibt's da gar nichts zu streiten, weil zweitens alles verständlich ist. Unsere Kinder haben gezeigt, daß sich diese Art der Sprache mühelos erlernen läßt. Stellen sich die Erwachsenen also kein Armutszeugnis aus. Wir wünschten, es gäbe solche moderne Musik überall zu hören

als ‚bescheidenen‘ Ersatz für die Musikbox-Kinderlieder von Conny und Peter... Wir dürfen uns herzlich dazu gratulieren, diese Singschule unser eigen zu nennen...“

„Die Singschule sollte uns zu einem sorgfältig gehüteten Augapfel werden und der öffentlichen Förderung zu jeder Zeit sich erfreuen dürfen...“

An der Singschule Sulzbach-Rosenberg unterrichten im Schuljahr 1958/59 außer dem Leiter Oswald Heimbucher in den Singklassen Heinrich Rösch, Friedrich Schunk, Johann Vollmuth, Rudolf Weiß, Ottmar Wild, in den Instrumentalklassen Helga Dannhauser, Renate Erhard, Johanna Herden, Hans Kopp, Helmut Kraus und Christoph Maluche.

Augsburger Junggesang und Jahreshauptversammlung

Der Junggesang der Städtischen Albert-Greiner-Singschule Augsburg, die alljährliche zentrale Veranstaltung der Mutter-Singschule, findet heuer nicht wie in den Vorjahren viermal, sondern nur dreimal statt.

Die Aufführungsdaten sind:

Samstag, 20. Juni 1959, 20 Uhr,

Sonntag, 21. Juni 1959, 11 Uhr,

Montag, 22. Juni 1959, 20 Uhr,


jeweils im Ludwigsbau.

Das Programm bringt unter Leitung von Professor Josef Lautenbacher ausschließlich Erst- und Uraufführungen: Kantaten von Cesar Bresgen, Armin Knab und Joseph Haas für die 1. bis 4. Klassen, für die Jugendklassen als Uraufführung die Kantate „Heitere Tierfabeln“ von Theo Brand, für den Frauenchor vier Madrigale von Valentin Haußmann (1611), für den gemischten Chor vier Chöre von Zoltán Kodály und als Schlußchor das „Te Deum“ von Karl Kraft (Uraufführung).

Die Jahreshauptversammlung des Verbandes der Singschulen e. V. schließt sich, wie in den vergangenen Jahren, an die Sonntagvormittags-Aufführung (21. Juni) an. Zu ihr werden alle Mitglieder des Verbandes eingeladen und erwartet. Da eine Neuwahl satzungsgemäß erst 1960 anfällt, ist nach einem Rückblick auf die Tätigkeit der Singschulen und des Verbandes Zeit für eine ausgiebige allgemeine Aussprache über Singschul- und Verbandsfragen, an der sich hoffentlich die Mitglieder recht lebhaft beteiligen.

Rohr-Lehn

Flötenbüchlein für die Schule



zum Singen und Spielen

zugleich Anleitung zum Erlernen der Schulblockflöte in C

BAND I: Rohm-Schott-Verlag BAND II: F. Schott's Söhne 4945

Hunderttausende

haben nach dieser bewährten
Anleitung das Blockflötenspiel
erlernt

Zwei Bände je DM 2,80

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Bücher der Weltmusik

Lexikon der Symphonie

Herausgegeben von Kurt Blaukopf
2. Auflage

333 Symphonien von 42 Komponisten, mit Angabe der Spieldauer und der Besetzung.
322 Seiten, mit zahlreichen Notenbeispielen, Leinen, DM 15,50

Große Dirigenten

Von Kurt Blaukopf

208 Seiten, 16 Tafeln, Leinen, 2. Auflage, DM 11,80
„Blaukopf windet 22 Lorbeerkränze mit so viel spirituellem Musikverständnis und spirituellem Charme, daß man seine Dirigentenporträts mit Genuß und Vergnügen liest.“ (Tagesanzeiger, Zürich)

Große Virtuosen

Von Kurt Blaukopf

196 Seiten, 16 Tafeln, Leinen, 2. Auflage, DM 11,80
Enthält u. a. Porträts von Backhaus, Casals, Cortot, Edwin Fischer, Gieseking, Gulda, Heifetz, Mainardi, Menuhin, Oistrach usw.
Mit ausführlichem Langspielplattenverzeichnis.

Große Oper - Große Sänger

Von Kurt Blaukopf

1. Auflage vergriffen. Neuauflage mit Discographie nach dem letzten Stand erscheint im Herbst 1959.

Hexenküche der Musik

Von Kurt Blaukopf

Ein High Fidelity-Buch.

176 Seiten, 30 Abbildungen, Leinen, DM 11,80

Aus dem Inhalt: Toscaninis trockenes Studio / Scherchens nackte Musik / Die besten Konzertsäle der Welt / Wieviel Nachhall will Strawinsky? / Geschichte der Schallplatte / Was ist High Fidelity? / Elektronische Musik / Klangrauschgifte.

Phono

Internationale Schallplattenzeitschrift

Phono veröffentlicht seit 1954 vergleichende Discographien, Kritiken, Studioberichte, Künstlerporträts, technische Informationen usw.

Erscheinungsweise: Jahrgang I bis IV vierteljährlich. Jahrgang V (ab September 1958) zweimonatlich. Einzelheft DM 2,-. Abonnement (6 Hefte) DM 11,50

VERLAG ARTHUR NIGGLI
Teufen, AR, Schweiz

Auslieferung in der Deutschen Bundesrepublik:

Verlag Kiepenheuer & Witsch
Köln-Marienburg



S. FISCHER VERLAG

HEINRICH EDUARD JACOB

Felix Mendelssohn und seine Zeit

Bildnis und Schicksal eines Meisters
436 S., 11 Tafeln, 90 Notenbeispiele, Leinen DM 22,50

ALMA MAHLER

Gustav Mahler

Erinnerungen und Briefe
48... Seiten, 10 Bildtafeln, Leinen DM 12,50

RICHARD STRAUSS · STEFAN ZWEIG

Briefwechsel

180 Seiten, 4 Kunstdrucktafeln, Leinen DM 14,80

RICHARD WAGNER

Briefe 1835-1865

Die Sammlung Burrell
828 Seiten, 9 Bildtafeln, Leinen DM 12,00

BRUNO WALTER

Gustav Mahler

Ein Portrait
144 Seiten, 2 Bildtafeln, Leinen DM 11,80

Vom Mozart der Zauberflöte

22 Seiten, broschiert DM 5,80

Von der Musik und vom Musizieren

255 S., zahlreiche Notenbeispiele, Leinen DM 16,50

In der Fischer Bücherei erschien

KONZERTFÜHRER NEUE MUSIK

von Manfred Gräter

Band 94. DM 2,20

JOHANN SEBASTIAN BACH

von A.-E. Cherbuliez

Band 179. DM 2,20

BEETHOVEN UND SEINE ZEIT

von Paul Nettl

Band 248. DM 2,20

MOZART

von Paul Nettl

Band 106. DM 2,20

FISCHER BÜCHEREI



MUSIC & LETTERS

**Die führende
englische
musikwissenschaftliche
Vierteljahresschrift**

HERAUSGEGEBEN
VON
ERIC BLOM

Seit ihrer Gründung im Jahre 1920 hat *Music & Letters* stets gründliche wissenschaftliche Arbeit mit einem hohen literarischen Niveau verbunden. Studenten und Musikliebhaber schätzen unsere Zeitschrift als zuverlässigen Führer durch das gesamte Gebiet der Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Wenn Sie *Music & Letters* noch nicht kennen, empfehlen wir Ihnen, eine Probenummer anzufordern.

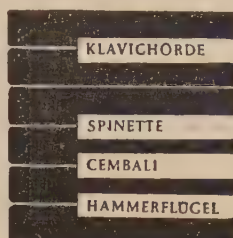
Jahresabonnement DM 19,— portofrei
Einzelhefte DM 5,— zuzügl. Porto

Probenummern werden kostenlos geliefert.

**OXFORD UNIVERSITY
PRESS**

(Music Department)

44, Conduit Street, London, W. 1, England



überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG · NÜRNBERG
Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

Für Blockflöte und Gitarre

Aus Alt-England

Stücke und Tänze alter Meister
für Altblockflöte und Gitarre

Ed. Schott 4456 · DM 2,50

Alte Spielmusik

Stücke und Tänze
für Sopranblockflöte und Gitarre

Ed. Schott 4457 · DM 2,50

Die Gitarre ist besonders als Begleitinstrument für die Blockflöte geeignet. Aus diesem Grunde wurden zwei der seit langem bekannten Blockflöten-Sammlungen mit einer sehr leicht spielbaren Gitarre-Stimme versehen. Beide Hefte wurden von Heinz Kaestner herausgegeben und von Hubert Zanoskar mit Gitarre-Sätzen versehen.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Wo fehlt eine?



Wir liefern alle Schreibmaschinen. Viele neuw. günstige Gelegenheiten im Preis stark herabgesetzt. Auf Wunsch Umtauschrecht. Sie werden staunen. Fordern Sie unseren Gratis-Katalog R 887
Deutschlands größtes Büromaschinenhaus

NÖTHEL+CO. Göttingen

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg
Direktor: Dr. Fritz Schnell
 stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
 Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

Konservatorium der Stadt Duisburg

Leitung: Dir. Dr. Karl Otto Schauerte
 Schule für Musikfreunde — Ausbildung in Gesang und allen Instrumenten — Theoretische Kurse / Fachschule für Musik — Seminar für Musikerziehung — Opernchor-schule — Orchesterschule — Opernschule.
 Auskunft: Sekretariat, Neckarstraße 1 (Stadttheater),
 Fernsprecher: 3 44 41, Nebenstelle 78.

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Kommissarische Leitung: Irmgard Balthasar.

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher m. Staatsexamen. Erw. Seminar m. Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchest., Vorlesungen

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess, Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung:
 Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4
 Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend-u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorzerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51/53 · gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel
 Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife. Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Jänning. — Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. — Cello: Klaus Stordk. Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner. — Komposition und Tonsatz: Erich Sehlbach, Siegfried Reda. — Musikwissenschaft u. Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. — Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. — Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. — Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth. — Opernchor-schule: H. J. Knauer. — Dirigenten- u. Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke. — Seminar für Privatmusiklehrer. — Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. — Rhythmische Erziehung: E. Conrad. — Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller. — Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Leitung N.N.
 stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

**Bergisches Landeskonservatorium
 Wuppertal und Haan**

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
 (3 17 38)



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHL-SAITEN / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
 Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnbergersaiten‘ auch auf meinem Stradivariello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten unerreicht.“
 Professor Ludwig Hoelscher

XXII. BEETHOVENFEST DER STADT BONN

vom
18. bis 28.
September
1959

Einweihung der neuerbauten BEETHOVENHALLE

Sämtliche Sinfonien, Instrumentalkonzerte und Hauptwerke der Kammermusik. Oper „Fidelio“. Sinfonie-Orchester und Chöre des West- und Norddeutschen Rundfunks Köln und Hamburg, Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin. Städtisches Orchester und Städtischer Gesangverein Bonn.

Prospekte, Auskünfte, Bestellungen: Konzertkasse, Poststraße 27.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

vom 28. juli bis 18. september 1959

**internationale sommerkurse für kammermusik und orchester
der musikalischen jugend – jeunesses musicales
auf schloß weikersheim a. d. t. / wttbg.**

Orchester: Professor Dr. Hermann Scherchen, Gravesano/Schweiz / Dean Dixon, Göteborg/Schweden / Frédéric Prausnitz, New York / *Orchesterassistenten:* Gerd Albrecht, Stuttgart / Joh.-Georg Schaarschmidt, Darmstadt / Lee Hepner, Kanada / *Streicher:* Professor Wilhelm Stroß (Violine), München / Werner Heutling (Violine), Hannover / Siegfried Palm (Cello), Hamburg / Professor Kurt Stiehler (Violine), München / Cyrill Kopatschka (Violine), Osnabrück / Aug. H. Bruinier (Violine), Braunschweig / *Holzbläser:* Professor René Le Roy (Flöte), Paris / Rudolf Gall (Klarinette), München / *Blechbläser.* Stud.-Professor Walter G. Daum (Posaune), Würzburg / Gustav Neudecker (Horn), Detmold / *Kammermusikassistenten:* Marianne Schrader (Klavier), München / Donal Nold (Klavier), New York / *Oper:* Professor Dr. Herbert Brauer, Berlin / Hilmar Schatz, Baden-Baden / Professor Karl Schmitt-Walter, München / Klaus Bernbacher, Hannover / *Regieassistent:* Martin Volkmann, Berlin / *Gesamtleitung:* Fritz Büchtger, München

Anmeldungen: *Musikalische Jugend Deutschlands e. V.*

Sektion der Fédération Internationale des Jeunesses Musicales

Generalsekretariat: München 27, Ebersberger Straße 10, Telefon 48 32 12

TONAUFNAHMEN

*Für höchste technische
und musikalische
Ansprüche*

- Monaural und binaural
(Stereo)
- Synchronisation
für Film und Fernsehen
- Entzerrung
älterer Aufnahmen
- Moderne Bandgeräte
(AEG, Ampex)
- Reiche Auswahl an
Kondensatormikrofonen
- Hallraum, Hallmaschine

SYMPHONIA

Wiener Symphoniker
Tonaufnahmegesellschaft m. b. H.

WIEN 3

Lothringer Straße 20
(Konzerthaus)

Tel.: 72 44 48 und 43 95 46

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

Für das ganzjährig spielende Kurorchester
der Landeshauptstadt Wiesbaden

wird ab sofort

ein Solo-Cellist

gesucht.

Bezahlung erfolgt nach der Tarifordnung
für Kurkapellen. Bewerber, möglichst
nicht über 35 Jahre, wollen ihre Bewer-
bung unter Beifügung eines Lebens-
laufes, beglaubigter Zeugnisabschriften
und eines Lichtbildes an die Kurbetriebe
der Landeshauptstadt Wiesbaden spä-
testens 14 Tage nach Erscheinen der
Anzeige einreichen. Die Teilnahme am
erforderlichen Probespiel verpflichtet bei
Wahl zur Annahme der Stelle.

Neuerscheinung

In der Werkreihe DER BLÄSERKREIS

MATTHIAS BURGER

Schule für Zugposaune

Ed. Schott 4888 · 68 Seiten · DM 6,—

*Eine praktische, leicht faßliche Anleitung,
die vom ersten Anfang bis zu den mitt-
leren Anforderungen des Posaunenspiels
führt. Besonderer Wert wurde auf die
im Unterricht oft vernachlässigte Atem-
technik gelegt, von deren Beherrschung
ein musikalisches Spiel abhängt. Ein-
gehend behandelt wurde auch das schwie-
rige Legato-Spiel. Der Erziehung zum
rhythmischen Spiel dienen kleine, ein-
gestreute Übungen. In einem Anhang
ist das Spiel auf der Altposaune berück-
sichtigt.*

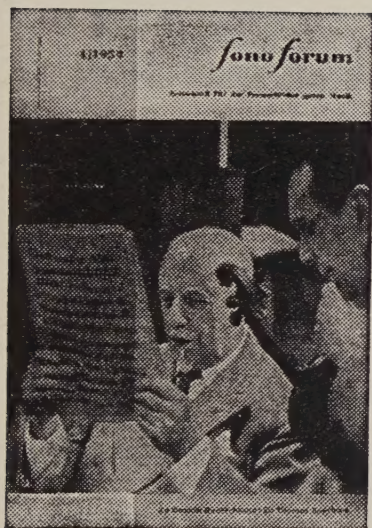
*Die Schule ist auch zum Selbstunterricht
geeignet.*

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

fono forum

Zeitschrift für die Freunde der guten Musik

Die neue Monatszeitschrift für den Schallplattenfreund
der ernsten Musik, der Oper, der Operette und des Jazz



"fono forum" bringt u. a.

Besprechungen neuer Schallplatten von
bekannten Kritikern

Berichte über Veranstaltungen

Aktuelle Probleme und Notizen

Portraits von Komponisten und Interpreten

Informationen aus dem Bereich der Fono-
Industrie

Technische Neuheiten u. a. m.

Eine Monatszeitschrift, wie sie vom Schall-
plattenliebhaber schon lange erwartet wurde

Einzelverkaufspreis DM 2,20,

im Abonnement DM 2,— zuzüglich Zustell-
gebühr.

"fono forum" erhalten Sie bei Ihrem Buch- oder Musikalienhändler

Bezugsquellennachweis und Probe-Nummer durch die

BIELEFELDER VERLAGSANSTALT KG

Vertrieb fono forum, Bielefeld, Schillerplatz 20



Eine neue Ausgabe zu

Spielt zum Lied

Vorstufe

Lieder mit einfachster Instrumentalbegleitung zum Musizieren in der Volksschule

Herausgegeben von Paul Nitsche

Sätze: Cesar Bresgen · Werner Fussan · Paul Nitsche · Friedrich Zipp

Ed. Schott 4600 DM 3,50 · Melodie-Ausgabe Ed. Schott 4600a in Vorb.

Zu der bekannten Sammlung »Spielt zum Lied« ist nunmehr die Vorstufe erschienen. Der Band enthält Lieder für die ersten Grundschuljahre. Die Instrumentalsätze sind so leicht wie nur möglich gehalten. Zum einstimmigen Lied (eine zweite Stimme ad lib. ist öfters hinzugefügt) tritt ein Instrumentarium, das sich vorwiegend auf Blockflöten und kleines Schlagwerk (Triangel, Trommel) beschränkt; es kann durch Orff-Instrumente, Geigen, Fiedeln, Gitarren u. a., ergänzt werden.

Erstes Musizieren

30 Kinderlieder und kleine Tänze für Singstimmen, eine und zwei Sopranflöten, Glockenspiel, Xylophon und kleines Schlagwerk (Triangel, Handtrommel)

Sätze von Eberhard Werdin

Ed. Schott 4881 DM 2,50



Das überaus große Interesse, welches das vor einigen Monaten erschienene Spielheft »Die Kinderflöte« gefunden hat, gab Eberhard Werdin Veranlassung, die Sammlung durch ein Begleitheft zu ergänzen, in welchem Angaben zur Ausgestaltung der einzelnen Lieder und Stücke durch kleines Orff-Instrumentarium möglich sind. Dieses Begleitheft »Erstes Musizieren« liegt nun vor, und es ist ein wirklich ideales Spielheft für das Musizieren mit Anfängern mit vielseitigen Möglichkeiten.



FRANZ BIEBL

Was wir gerne tun

Kinderspiele für eine und zwei Singstimmen, Sopranflöte und kleines Schlagwerk (Handtrommel, Triangel usw.)

Baustein-Reihe B 134 Sing- und Spielpartitur DM 2,40 · ab 5 Expl. je DM 2,—

Die reizenden kleinen Spiele sind für Sieben- bis Zehnjährige bestimmt, sie können aber auch, wenn die Instrumente von größeren Kindern übernommen werden, im Kindergarten dargestellt werden. Die sehr kindertümlichen Texte, die sich beliebig erweitern lassen, und die einfache, aber einfallsreiche und frische Musik wecken die Spiel- und Musizierlust des Kindes.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ